ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 80 1

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





СЕРГЕЙ КИВРИН ПРЕОДОЛЕНИЕ ВЫСОТЫ



ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР 1 1980

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А08233
сдано в набор 01.11.79 г.
подп. к печ. 07.12.79 г.
формат 60×90⅛
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 000
заказ 2849, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:

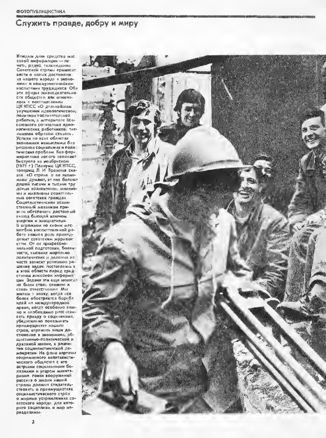
1-я стр. **ВЛАДИМИР ПЕЧКАНОВ** (Алма-Ата)
Зима пришла
4-я стр. **ДМИТРИЙ БАЛЬТЕРМАНЦ** (Москва)
Цирк

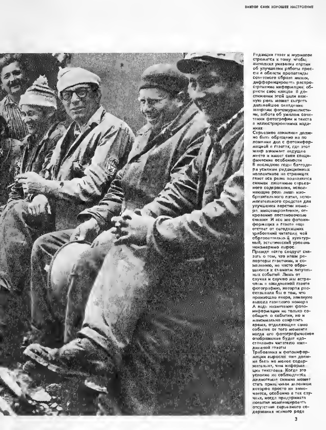
В НОМЕРЕ:

Служить правде, добру и миру

Каждый день средства массовой информации — печать, радио, телевидение Советской страны приносят вести о новых достижениях нашего народа в экономике и коммунистическом воспитании трудящихся. Обе эти сферы жизнедеятельности общества, как отмечалось в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», в материалах Всесоюзного совещания идеологических работников, теснейшим образом связаны. Успехи во всех областях экономики немыслимы без решения социальных и политических проблем, без формирования нового человека. Выступая на ноябрьском (1979 г.) Пленуме ЦК КПСС, товарищ Л. И. Брежнев сказал: «О стране, о ее экономике думают, за них болеют душой тысячи и тысячи трудовых коллективов, миллионы и миллионы сознательных советских граждан. Социалистический хозяйственный механизм призван обеспечить достойный выход бьющей ключом энергии и инициативы».

В огромной по своим масштабам воспитательной работе важная роль принадлежит советским журналистам. От их профессиональной подготовки, боевитости, высоких морально-политических и деловых качеств зависит успешное решение задач, поставленных в этой области перед средствами массовой информации. Задачи эти еще никогда не были столь сложны и столь ответственны. Мы живем в эпоху, когда все более обостряется борьба идей на международной арене, когда особенно важно и необходимо рассказывать правду о социализме, убедительно показывать преимущества нашего строя, отражать наши достижения в экономике, общественно-политической и духовной жизни, в развитии социалистической демократии. На фоне картины современного капиталистического общества с его острыми социальными болезнями и угаром милитаризма, гонки вооружений рассказ о жизни нашей страны должен свидетельствовать о преимуществах социалистического строя, о мирных устремлениях советского народа, для которого социализм и мир нераздельны.





Редакции газет и журналов стремятся к тому, чтобы, выполняя указания партии об улучшении работы прессы в области пропаганды советского образа жизни, дифференцировать распространение информации, обрести свое «лицо». В достижении этой цели важную роль может сыграть дальнейшее овладение жанрами фотожурналистики, забота об умелом сочетании фотографии и текста в иллюстрированных изданиях.

Серьезное внимание должно быть обращено на положение дел с фотоинформацией в газетах, где этот жанр занимает ведущее место и имеет свои специфические особенности.

В последние годы благодаря усилиям редакционных коллективов на страницах газет все реже появляются снимки, лишенные серьезного содержания, исполняющие роль лишь изобразительного пятна, вспомогательного средства для улучшения верстки номера, инсценированные, откровенно постановочные снимки. И все же фотоинформация в газете еще отстает от сегодняшних требований читателя, чей образовательный, культурный, эстетический уровень неизмеримо вырос.

Прежде всего следует сказать о том, что наши репортеры газетчики, к сожалению, не часто обращаются к съемкам актуальных событий. Лишь от случая к случаю мы встречаем в ежедневной газете фотографию, которая рассказывала бы о том, что произошло вчера, накануне выхода газетного номера. А ведь назначение фотоинформации не только сообщить о событии, но и максимально сократить время, отделяющее само событие от того момента, когда его фотографическое отображение будет «доставлено» читателю ежедневной газеты.

Требования к фотоинформации выросли: она должна быть не менее содержательна, чем информация текстовая. Когда это условие не соблюдается, малоемкий снимок может стать привычным явлением, которое просто не замечается, особенно в тех случаях, когда предприняты попытки компенсировать отсутствие серьезного содержания всякого рода

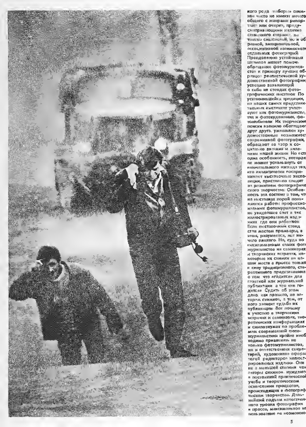
ухищрениями в области формы. В иных редакциях искренне считают, что фотоинформация вполне заменима снимком, выполненным, например, в графической манере, присущей главным образом выставочной фотографии: «Смотрите, как красиво!» Но как бы ни был красив снимок, подобные ему повторения в последующих номерах становятся не более чем привычным бессодержательным изобразительным пятном на полосе. Каковы же пути преодоления мелкотемья и штампа в газетной фотоинформации? Это прежде всего расширение ее тематического диапазона, обращение к значительным событиям и фактам, которые демонстрируют достижения социалистического строя, все многообразие кипучей социальной жизни страны. Фотоинформация должна рассказывать не только о новом заводе-гиганте, гидроэлектростанции, вошедшей в строй действующих, о важном научном открытии, но и о людях, творцах и созидателях, о нравственном облике советского человека. В жизненных ситуациях, поступках людей проявляется их отношение к труду, к окружающему миру, их неустанная забота о процветании Родины, укреплении содружества социалистических стран, о мире во всем мире. И чем чаще наши газетные репортеры будут обращаться к повседневной жизни людей, тем эффективнее будет выполнена серьезнейшая информационная и пропагандистская роль фотографии в прессе.

Широкие творческие возможности для осуществления пропагандистских задач имеют наши иллюстрированные журналы. Уровень журнальной фотографии неизмеримо вырос в последние годы. Ее лучшие мастера все чаще обращаются к духовному миру человека. У читателей находит все более широкое понимание фотография, отмеченная чертами психологизма, поднимающая социальные проблемы. Но в творчестве иных репортеров еще наблюдается, к сожалению, тенденция идти проторенными путями, повторять уже однажды найденное, опробованное, достаточно широко известное. Нередки случаи, когда фотографический репортаж или очерк о человеке подменяется набором снимков, повторяющих одни и те же сюжеты. Вот герой очерка в цехе, вот он — в читальном зале, вот он — на спортивной площадке, а вот — за семейным столом. Та-



ВЛАДИМИР РОДИОНОВ ИЗ СЕРИИ «ПО КАРАКУМСКОМУ КАНАЛУ»

ЕВГЕНИЙ ГРАВИЛИН ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ КАРАКУМОВ



кого рода «наборы» снимков часто не имеют ничего общего с жанрами репортажа или очерка, предусматривающими наличие сюжетного стержня, не только смысловой, но и образной, эмоциональной, ассоциативной взаимосвязи отдельных фотографий. Преодолению устойчивых штампов может помочь обращение фотожурналистов к примеру лучших образцов реалистической художественной фотографии, успешно заявляющей о себе на стендах фотографических выставок. По установившейся традиции, на наших самых представительных выставках участвуют как фотожурналисты, так и фотохудожники, фотолюбители. Их творческие поиски взаимно обогащают друг друга, умножают художественные возможности современной фотографии, обращают ее взор к социально значимым явлениям нашей жизни. Но есть одна особенность, которая не может ускользнуть от внимательного взгляда тех, кто аналитически воспринимает выставочные экспозиции, пристально следит за развитием фотографического творчества. Особенность эта состоит в том, что на выставках порой появляются работы профессиональных фотожурналистов, не увидевшие свет в тех иллюстрированных изданиях, где они работают. Если выставочный стенд стал местом премьеры, в этом, разумеется, нет ничего плохого. Но, судя по высказываниям самих фотожурналистов на семинарах и творческих встречах, некоторые их снимки не нашли места в прессе только в силу традиционного, стереотипного представления о том, что «годится» для газетной или журнальной публикации, а что «не годится». Судить об этом дано, как правило, не авторам снимков, а тем, от кого зависит судьба их публикации. Вот почему к участию в творческих встречах и семинарах, теоретических конференциях и симпозиумах по проблемам современной фотожурналистики крайне необходимо привлекать не только фотожурналистов, но и ответственных секретарей, художников-оформителей, редакторов иллюстрированных изданий. Они не в меньшей степени, чем авторы снимков, нуждаются в постоянной практической учебе и теоретическом осмыслении процессов, происходящих в фотографическом творчестве. Дальнейший подъем качественного уровня фотографии в прессе, максимальное использование ее возможно-





стей в пропагандистских целях немыслимы без участия всех, от кого зависит судьба фотографии в иллюстрированных изданиях. Но есть и еще одна важная организационная проблема, решение которой становится в повестку дня. Это — создание единого творческого методического центра советской фотографии, обладающего материальной базой, постоянно действующим выставочным залом, музеем. Всесоюзный центр может объединить не только фоторепортеров газет, журналов, издательств, но и фотохудожников, фотолюбителей, участвующих в выставках всесоюзного и республиканского масштабов, активно выступающих на страницах иллюстрированной периодики, фотоизданий. Нет сомнения в том, что такому творческому объединению будет под силу решение многих до сей поры не решенных проблем повышения профессионального мастерства фотографов, совершенствования их технической оснащенности, фотообразования и т. д. Но еще важнее, что такое объединение поможет более интенсивно, в более широких масштабах использовать огромную пропагандистскую силу фотографии.

В прошедшем году фотографическая общественность отметила 60-летие ленинского декрета о фотографии и кино. Этой знаменательной дате была посвящена фотовыставка, получившая широкое общественное признание. С огромным воодушевлением организаторы и участники выставки, все советские фотографы восприняли слова товарища Леонида Ильича Брежнева, обращенные к советским фотожурналистам.

«Фотография — не бесстрастное зеркало, отражающее мир. Она может быть и острым идейным оружием.

Пусть же искусство советских фотожурналистов всегда служит правде, добру и миру».

Эти слова товарища Л. И. Брежнева — программа всей дальнейшей работы наших фотожурналистов, и она должна быть выполнена с честью.

НА СТРАНИЦАХ 2—9 ПУБЛИКУЮТСЯ СНИМКИ, ПОСТУПИВШИЕ В ОРГКОМИТЕТ ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОВЫСТАВКИ, ПОСВЯЩЕННОЙ 60-ЛЕТИЮ ЛЕНИНСКОГО ДЕКРЕТА О ФОТОГРАФИИ И КИНО.



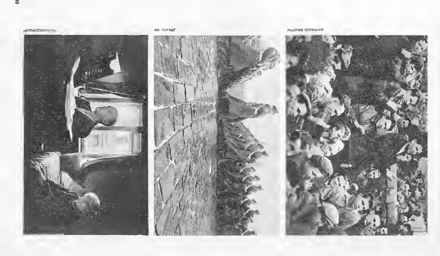
ИГОРЬ ЗОТИН. СЕРИЯ «МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАНК ЭКОНОМИЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА»

СЕРГЕЙ КИВРИН. МАСТЕР СПОРТА

◀ ИГОРЬ ЗОТИН, БОРИС КАВАШКИН. В АМУРСКЕ — ПРАЗДНИК



ФОТО АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА



«АППАССИОНАТА»

НА ПАРАДЕ

РАБОЧЕЕ СОБРАНИЕ

С. Морозов И публицистика, и поэзия



АНАТОЛИЙ ГАРАНИН

Можно начать разговор об Анатолии Сергеевиче Гаранине с перечня его заслуг в фотографии. Гаранин — заслуженный работник культуры РСФСР. За его плечами — свыше четырех с половиной десятков лет профессиональной работы. Более четверти века — сотрудник редакции журнала «Советский Союз», талантливый фотопублицист, решающий труднейшие темы, за которые возьмется не всякий, даже опытнейший журналист. Обладатель Гран-при, золотых медалей. Лауреат премии Союза журналистов СССР. Член жюри и один из организаторов ряда добрым словом вспоминаемых всесоюзных и международных выставок. Сказанное уже само по себе достойно характеризует Гаранина. Но пишущему эти строки не представляется возможным сводить к такого рода престижным сообщениям слово об этом мастере.

Непросто с Анатолием Сергеевичем беседовать о фотографии. Несколько минут — и разговор переходит то на театр, то на исторические темы, он делится впечатлениями о последней командировке, говорит о приметах духовного роста людей «глубинки» нашей страны. Гаранин видит свою профессию в потоке жизни. Возвращаясь к теме фотографии, резко, неуступчиво защищает свою точку зрения на нее. А его суждения далеки от постулатов традиционной художественной фотографии. Но мне хочется сказать и о том, что начал-то в свое время молодой Анатолий Гаранин с верности именно этим постулатам. Помнится, как выкладывал он в 30-х годах на редакционный стол приукрашенные жанровые снимки и сельские пейзажи, аранжированные «под картину» с выверенной композицией.

К примеру, сохранившийся в памяти снимок «Отара овец в степи» (1939 г.) освещением и настроением, конечно же, был близок пейзажам Ю. Еремина. Гаранин любил нежный контражур. Таковы были тихие художественные дебюты молодого фотографа.

Зрелость фотожурналист встретил корреспондентом на фронтах Великой Отечественной войны. Он познал суровую силу правды, вырываемой фотообъективом из пекла ратного труда, из безмерности страданий, многотерпения и мужественной стойкости советского солдата, всего народа. Гаранин фотографировал и радостные моменты победы вплоть до празднования Дня Победы на Красной площади в Москве. Но в ретроспективу советского фоторепортажа военных лет он вошел снимками тяжкой повседневности войны. Снимок «Смерть солдата» правомерно отнести к редчайшим по жестокой правде репортажным документам второй мировой и Великой Отечественной войн.

Но где-то в сознании Анатолия Гаранина, как и многих других фотографов тех лет, жила мечта о возвращении к мерам красивого, какими пользовалось довоенное фотоискусство. После войны он стал фотокорреспондентом журнала «Советский Союз», но в конце 40-х и начале 50-х годов в Гаранине в полную силу раскрылось дарование художника традиционного склада! Да еще в технике цветной фотографии.

Серия цветных и черно-белых пейзажей Гаранина украсила в те годы страницы журнала. Одни названия чего стоят: «На Оке вечереет», «Грачи прилетели» (!), «Березовая роща», «Лесная дорога». Вспоминаются театральные его снимки той поры, например серия «Г. Уланова и М. Габович в балете «Ромео и Джульетта» или снимки молодого С. Рихтера за роялем. Примеры традиционной художественной съемки. И это был тоже Гаранин.

Затем — резкий, коренной, безоговорочный поворот в сторону документального репортажа, прочь от картинкой привлекательности, навстречу непреренаемой правде жизни. Это были годы отказа прогрессивной фотографии мира от подражания живописи. Без оглядки на пластические искусства, фотография обретала самостоятельность, вписываясь в интеграцию как искусства, так и средства массовой информации.

В некоторых проявлениях жанровой публицистики и лирической фотографии Анатолий Гаранин сумел найти и сказать свое слово. Он много работал и работает в жанре фотоочерка. Типологически этот жанр развивает традиции, заложенные советской социальной фотографией рубежа 20—30-х годов. Но тогда преобладали либо фиксация факта, либо смягчающая документ внешняя красивость. Он же стремится теперь к съемке наделенных психологическим подтекстом, широких по кругозору фоторассказов о советских людях 60—70-х годов. Фотография раскрывает интеллектуальные, общественно-нравственные интересы героев очерков. Таково одно из лучших произведений Анатолия Гаранина — фотоочерк о ленинградском рабочем «Восемь вопросов Геннадию Виноградову», отмеченный в 1972 году премией Союза журналистов СССР.

Но вместе с тем Гаранин много раз проявлял себя и как мастер событийного, оперативного репортажа, он придумывал немало хитростей ради того, чтобы, к изумлению окружающих, в решающий момент оказаться в центре события. Побывав в десятках стран как фотокорреспондент, он не раз удивлял коллег техникой съемки «врасплох», как бы походя — из окна автомобиля, с какой-нибудь неожиданной точки. Вспоминается в связи с этим его недавняя выставка «Греция глазами советского фотожурналиста» в Москве, которая потом в расширенном виде демонстрировалась в Греции. Искусство видения решающих мгновений у Гаранина на уровне высокого класса. Подобно известнейшим мастерам репортажной жанровой съемки, Гаранин убежден, что «объектив фотокамеры — это третий глаз фотографа, связанный с его нервной системой так же, как и обычные человеческие глаза». Ныне это, пожалуй, уже расхожая истина в устах молодых репортеров. Но эта истина далась жанристам старшего поколения трудами десятилетий. И Анатолий Гаранин внес свою частицу искусства в поэтику главного направления творческой фотографии.

Он любит лаконично определять и другие приемы своей работы, не отрицая субъективности этих определений. Словом, подлинность в его устах — едва ли не заклинание! Это слово означает не столько аутентичность снимка на-





туре сколько удачу фотографа в передаче своего ощущения, своего отношения к натуре. Знакомое понятие художественной правды, убеждающей в истинности факта больше, чем сама его фиксация.

Гаранин часто говорит молодым товарищам по профессии, что стремится снимать не только то, что видит, но и то, что думает. Это важное признание. Оно означает, что современная репортажно-жанровая фотография, которую предпочитает и Гаранин, для него не только метод изобразительно-выразительной фиксации натуры, но и способ мышления. Отходя от связей с изобразительным искусством, широко понимаемая репортажно-жанровая фотография сближается с литературно-повествовательным искусством. Недаром же исследователи все чаще пользуются понятиями и терминами лингвистики, когда говорят о языке фотографии. Творчество Гаранина в этом отношении показательно. Он участвует в размывании границ жанров, традиционно принятых в художественной фотографии, чаще заботится о выразительности, нежели о внешней привлекательности снимков. Любит вводить в кадр «шумы» — так я называю, беря термин из техники, помехи, технические недостатки негатива или позитива; они иной раз позволяют фотографу выводить из кадра второстепенное или сосредоточивать внимание на важнейшем участке изображения (выражение лица, жест, характерная подробность обстановки). Вот что говорит Гаранин: «Если в прошлом мы могли только мечтать о резкости, то сейчас нам иногда приходится с нею бороться, чтобы добиться передачи выражения, жеста, движения, на которые мы хотим обратить внимание зрителя. Так называемые «шумы» в кадре (смазка, искажение планов, движение и контрдвижение и т. д.) тоже призваны усилить эмоциональное воздействие фотоснимка». Гаранин виртуозно пользуется подобными приемами репортажной фотографии. Достаточно всмотреться в некоторые его снимки музыкантов, напечатанные в номере.

Театр и музыка — это тема Гаранина-поэта. Здесь он не только фотограф-наблюдатель, а как бы соучастник самого процесса творчества. Будто изнутри следит он за этим процессом. Таковы, например, его серии, посвященные Московскому театру на Таганке. И может быть, лучшая из них, едва ли не уникальная — съемка спектакля «10 дней, которые потрясли мир» по книге Джона Рида. Показанная в свое время на выставке «Моя Москва», она остается в памяти как экспрессивнейшее психологическое произведение фотографии.

Выхватить из напряженных минут концертного или театрального действа сгусток артистической страсти — это умеет глаз Гаранина, сопряженный с глазом объектива. Выступает ли пианист, дирижер, скрипач или камерный ансамбль. Нежданно-негаданно для любителей музыки знаменитый артист может быть показан и в душевно-доверительной обстановке (С. Рихтер в снимке «Аппассионата»). Искусство как ипостась самой жизни с ее всепреданностью человека труду, как долгу нравственному. Это, пожалуй, — главнейшая этическая, а не только эстетическая установка Гаранина в публицистических съемках жизни советских людей любых профессий.

Да, повторяю, с Гараниным нелегко бывает беседовать о фотографии. Но без такого живого ассоциативного мышления нет Гаранина-фотохудожника и журналиста. Он считает, что фотограф обязан программировать себя знанием прекрасного.

Говоря о музыке, он со знанием дела поведет речь об исполнителях современной и старинной добаховской музыки Европы и музыке Древней Руси. Вспоминая поездку по Греции, он с увлечением расскажет о рукописях-свитках, показанных ему в каком-то монастыре... Фотографию Гаранин рассматривает в потоке культуры. Отправляясь на очередную съемку, часто ведет себя именно как исследователь факта, события, явления.

Высшую удачу в своем устремлении к подлинности Гаранин называет жар-птицей — любимое его слово. Он романтично надеется на встречу с ней в любой час своей напряженной ежедневной работы, независимо от темы, которую снимает.

Он с холодком относится к получившему в последнее десятилетие быстрое развитие формотворчеству в фотографии, когда решает дело не столько момент съемки, сколько лабораторная, иногда сложная обработка негатива и позитива — от техники изогелии до фантастического монтажа. Здесь фотографами разных стран достигаются явные успехи. Это традиционная, достойная внимания линия развития фотоискусства в сторону сближения с различными направлениями живописи или графики. Анатолий Гаранин умеет пользоваться такой техникой, пример тому — многократная экспозиция, давшая снимок «Пьеро» из цикла «10 дней, которые потрясли мир».

Но он называет подобную манеру следования по пути живописи «умозрительной фотографией». И бескомпромиссно отдает свой творческий пыл «фотографии жизни», репортажно-жанровой, видя именно в этом прямое и важнейшее назначение искусства, которому служит. И только здесь он ищет встречи с жар-птицей.

Я остановился на некоторых особенностях работы Гаранина. Можно ли говорить о цельности его творческого почерка, манеры, языка? Можно. Но нужно ли? Это о представителях художественной, пикториальной фотографии — пусть иной раз и с натяжкой — ведут речь в таком духе. Подражают при этом авторам эссе о живописцах. Мастера репортажно-жанровой фотографии не нуждаются, на мой взгляд, в такого рода комплиментарных характеристиках. Этот вид творческой фотографии уступает живописи в возможности выработки индивидуального стиля. Но превосходит живопись в непосредственной связи с истиной самих явлений жизни. Фотограф пользуется техникой своего искусства функционально — в идейном, информативном и художественном смысле, учитывая ситуацию и назначение съемки. Он заботится о передаче подлинности момента жизни иногда в ущерб чисто эстетическим признакам. И создает произведение, недоступное другим искусствам. В этом достоинство фотографии. Стиль Гаранина скорее проявляется в отношении к натуре, нежели в технике обработки снимков. Отношение же к натуре определяется личностными чертами фотографа — психологическими, гражданскими, художническими. Гаранин в работе всегда помнит, что он именно фотограф и это достаточно престижно. Без подражания в методах работы представителям других искусств.

Как и его коллеги, в течение года он снимает тысячи и тысячи кадров. Из них видят свет на страницах периодических изданий или альбомов сотня-две в год. И только считанные работы оказываются достойными выставочных стендов или страниц итоговых альбомов. Несколько снимков за годы, и то если повезет.

Вот он, истинный итог кажущегося иным столь легким труда фотографов-журналистов, преданных своей профессии. Такие снимки Гаранина живут десятилетия, в них — сама правда о людях и событиях нашей социалистической Родины, о нравственном начале, о признаках духовного и материального подъема страны. И все же не следует сводить многолетний труд оперативно работающего фотографа-художника к оценке лишь избранных снимков.

Как-то раз мы беседовали с Гараниным о старых книгах-хрониках, древней клинописи, о фресках, неведомо кем созданных. На уровне сознания людей новых поколений иное, кажущееся забытым, приобретает неожиданно емкие оценки.

— И безымянное прекрасно! — живо воскликнул Анатолий Сергеевич.

Я понял: эти слова относились и к старинным хроникам, и к фрескам, и к современной фотографии.

У талантливых фотографов мира, дай бог, десятка два снимков за всю жизнь войдут в золотой фонд их творческого наследия. Но останется множество фотографических «свитков» на страницах периодики, книг, в архивах. Пусть не разглядят потомки фамилии автора. Эти безымянные панорамы снимков запечатлевают в документах, образах память истории. Они будут продолжать жизнь!

Повседневную журналистскую практику фотографов нельзя отрывать от кристаллизующихся во времени избранных снимков, представляющих собой художественно значимые произведения, создающие сегодня имя мастеру.

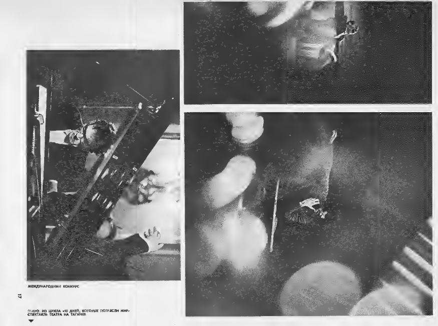
Анатолий Гаранин относится к той когорте фотомастеров нашего времени, которые связывают воедино информационную и собственно художественную ценность фотографии как современного оперативного искусства, утверждающего свое самостоятельное место в художественной культуре. Оставшиеся в памяти снимки Анатолия Гаранина, публициста и поэта, выполнены в духе выразительной правды современной жанрово-репортажной фотографии. В этом их обаяние и сила.

ПОРТРЕТ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА





СЕРИЯ «ДИРИЖЕРЫ»



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС

ПЬЕРО ИЗ ЦИКЛА «10 ДНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОТРЯСЛИ МИР»
СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА НА ТАГАНКЕ ▼



Георгий Антонов Уроки двух семинаров

Высказываемые здесь положения отнюдь не бесспорны, и даже наоборот — приведены с таким расчетом, чтобы вызвать читателей на разговор. Оба семинара, о которых пойдет речь, проходили в одном регионе, в двух соседствующих краевых центрах — Владивостоке и Хабаровске. На первом из них я присутствовал сам, а о втором нам написал фотокорреспондент газеты «Биробиджанер штерн» Г. Коваль. И там, и там были свои плюсы и минусы, и думается, полезно их учесть при организации семинаров в других областях и краях страны.

Прежде всего о времени, отводимом на семинар. Трех дней для него, конечно, мало, но нужно быть реалистами и понимать, что на этот срок из жизни редакции выключаются сразу все фотокорреспонденты. Пойти на это можно лишь в том случае, если затраченное ими на учебу время будет полностью загружено действительно необходимыми занятиями и, кроме теоретических знаний, отдача будет еще и практической — но об этом немного позже. Нужно сказать, что, например, во владивостокском (приморском) семинаре участвовало не так-то уж и много фоторепортеров — они составляли едва лишь четверть присутствующих (остальные были фотолюбители и руководители фотокружков, студий и клубов, а также фотографы различной ведомственной принадлежности). Столь низкий процент профессиональных фотожурналистов объясняется не столько их малочисленностью в крае, сколько их неявкой на семинар — редакции, по-видимому, так и не нашли возможности подумать о творческой учебе для своих фотокорреспондентов.

Теперь несколько подробней о составе слушателей. Как уже было сказано, на приморском семинаре присутствовало больше любителей, нежели профессионалов. Объясняется это тем, что устроителями в данном случае были и краевая организация Союза журналистов, и Приморский краевой совет профсоюзов (в лице межсоюзного Дома самодеятельного творчества). Участие фотолюбителей в семинаре — дело, безусловно, полезное. Кстати, опыт Челябинской и некоторых других фотосекций, например, показывает, что активное сотрудничество фотолюбителей с газетой расширяет возможности прессы в подаче фотоинформации, способствует творческому росту самих любителей и дает возможность штатным корреспондентам уделять больше внимания своей творческой работе (см. «СФ», 1978, № 6). Но для этого, разумеется, нужен тесный контакт между теми и другими, постоянное творческое общение — в рамках ли фотоклуба, постоянно связанного с редакцией, или фотосекции. Во Владивостоке на семинаре, к сожалению, этого как раз и недоставало: ведущие фотомастера — репортеры газет и журналов — там вообще не приняли участия, чем уровень всего семинара в целом был определенно снижен.

Что же касается семинара в Хабаровском крае, то Г. Коваль в своем письме, в частности, сообщает: «Семинар фотокорреспондентов краевых, областных, городских и районных газет прошел весьма успешно — был прочитан цикл лекций, коллеги делились опытом работы. Надо отдать должное ведущим репортерам края — А. Шляхову, А. Галушко и нашему старейшине М. Кузнецову за их активное участие в семинаре. Заинтересованно и толково прошел разбор снимков каждого автора». Последнее положение представляется особенно важным, потому что имеет и сугубо практический выход — участники таких обсуждений могут не только услышать мнение товарищей о своей работе, но и получить ряд полезных советов, способствующих творческому росту. Польза от этого там более велика, что в силу географических условий края, его огромных расстояний многие фотожурналисты редко встречаются со своими коллегами из других печатных органов и большинство из них жалуется на то, что в творческом смысле им приходится, по существу, вариться в собственном соку. На владивостокский же семинар фотокорреспонденты приехали без снимков, что следует отнести к недостатку в организации работы семинара, хотя времени на подготовку к нему было вполне достаточно. Потеря здесь тройная — и для самих репортеров, и для фотосекции, которая не смогла увидеть истинное творческое лицо каждого из них, и, наконец, для краевых газет, лишившихся возможности получить от приехавших фотожурналистов в большом количестве фотографии, рассказывающие о жизни всех районов края. А это мог бы быть весьма интересный и разнообразный запас снимков, которые можно было бы использовать в газете.

Немаловажен также и обратный процесс — обогащение портфеля местных газет за счет снимков, сделанных в процессе семинара. Представляется полезным отводить не практические работы слушателей не полдня, как это сделали во Владивостоке (из письма Коваля не видно, имели ли место такие занятия в Хабаровске), а минимум день или, лучше, два, за счет увеличения срока командировок репортеров с тем, чтобы все товарищи могли поснимать жизнь краевого (или областного) центра и дать в своих газетах серию фотографий о нем. Это, несомненно, внесло бы известное разнообразие в тематику городских и районных газет.

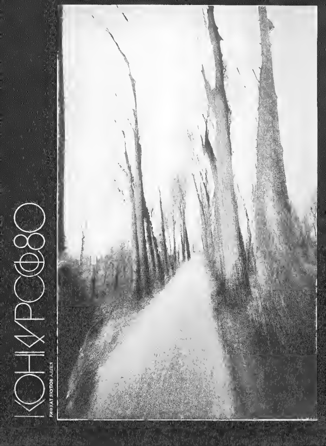
Следует, видимо, более продуманно выбирать время для проведения семинара. В Хабаровске, где он проводился впервые за много лет, его собрали в канун праздников. Из-за загруженности предпраздничными делами на семинаре не смогли присутствовать работники отдела пропаганды крайкома партии, от которых зависит решение многих практических вопросов, поднятых фотожурналистами в своих выступлениях. В частности, говорилось о централизованном снабжении редакций фотоматериалами и аппаратурой и оборудованием, и непосредственное присутствие этих товарищей могло бы способствовать конкретному и оперативному решению многих из поставленных проблем.

А что в этом есть настоятельная необходимость, говорят многочисленные письма фотокорреспондентов, приходящие в нашу редакцию из разных районов страны. «На семинаре в Хабаровске, например, выяснилось, что фотокорреспонденты некоторых районных газет еще работают аппаратом «Смена»! — пишет Г. Коваль. — Фотоклубы страны, многие организации да и любители работают с первоклассной аппаратурой, а мы, корреспонденты областных, районных и городских газет, вынуждены довольствоваться камерами и увеличителями, не соответствующими профессиональным требованиям. Обидно, что при наших огромных возможностях проблема пленки, химикатов, аппаратуры стоит столь остро».

Фотография — отрасль творческой деятельности человека, базирующаяся на технической основе, и сколько бы мы ни рассуждали о композиции и содержании снимка, сделать его нужно все-таки аппаратом. И жаль, если обмен мнениями по «техническим проблемам» каждый раз будет повисать в воздухе.

И еще одно обстоятельство — слишком уж редки у нас краевые, областные или региональные семинары. Местным фотосекциям необходимо организовывать их как минимум раз в два года. Творческая и учебно-профессиональная потребность в этом очень велика, а материальные затраты — те же командировочные средства — с лихвой окупятся, если снимки, привезенные репортерами на семинар и сделанные ими в процессе творческой учебы, в результате многостороннего взаимного обмена найдут свое место на страницах периодических изданий данного региона.

И последнее замечание. Есть настоятельная необходимость привлекать к участию в семинарах — и не только в роли докладчиков, но и слушателей — бильд-редакторов. Мы имеем в виду заведующих отделами иллюстраций и их заместителей, а там, где их нет, соответствующих работников секретариатов. Думается, что это принесет большую пользу как самим бильдредакторам в их работе с журналистской фотографией, так и изданиям, на содержании которых это, несомненно, скажется положительно.


КОНКУРС Ф80
РИФХАТ ЯКУПОВ АЛЛЕЯ

Анри Вартанов Начало



В редакции «СФ» проходила выставка фотолюбителей из Казани, членов клуба «Тасма». На одном из традиционных «четвергов» авторы снимков встретились с коллегами-фотографами, критиками, сотрудниками «СФ». Председатель клуба Фарит Губаев рассказал о его деятельности, представил приехавших в Москву участников выставки. Затем под председательством члена редколлегии «СФ» А. Вартанова состоялось обсуждение выставки. В нем приняли участие фотожурналисты В. Гейде-Роте, Н. Рахманов, Л. Шерстенников, фотохудожник В. Плотников, фотолюбитель А. Слюсарев, критики А. Александров, Л. Аннинский, Ю. Борев, В. Демин и другие.
Редакция обратилась с просьбой к А. Вартанову поделиться с читателями своими впечатлениями о работах казанцев и суждениях, высказанных по их поводу участниками «четверга».

Казанский фотоклуб явно «не вышел» своими анкетными данными: возрастом еще слишком молод, числом членов — откровенно мал, никаких наград на всесоюзных и тем более международных конкурсах не имеет. К этому добавим, что его участники делают только черно-белые снимки, да и в них редко когда удивляют техническим совершенством. И тем не менее никто из тех, кто выступал на редакционном «четверге», ни на минуту не поставил под сомнение право казанских фотолюбителей на внимание к их работам. Чем же объясняется интерес к молодому фотоклубу?
Первое, на что обращаешь внимание, знакомясь с работами казанцев, — их своеобразие. Так случилось в последние годы, что многие наши фотолюбители, в особенности представители самых сильных, имеющих широкую известность клубов, стали увлекаться поисками виртуозных технических решений, творчеством, носящим исключительно эстетический характер. Говоря другими словами, любители, которые, казалось бы, знают нашу повседневную жизнь, если можно так сказать, «из первых рук», чаще всего проходят мимо бесценного,

Р. МУХАМЕТЗЯНОВ СЧАСТЬЕ
Р. ЯКУПОВ САБАНТУЙ

Ф. ГУБАЕВ МАЛЯРЫ

Ф. ГУБАЕВ В БАЛЕТНОМ КЛАССЕ

В. НИКИФОРОВ ОСЕНЬ



подчас даже уникального материала. Нередко они тратят свои усилия на создание снимков, построенных на основе какого-либо технического приема — фотографики, изогелии, соляризации. Об этой тенденции, дающей себя знать в любительском движении, с тревогой говорили на обсуждении А. Александров и В. Демин; кстати сказать, в их статьях о фотолюбительстве, опубликованных в «СФ», эта мысль была ведущей.

Казанские любители последовательно и программно обращаются к темам повседневности. Они снимают то, что хорошо знают, что является частью их собственной жизни. Это немаловажное обстоятельство становится объяснением двух постоянных качеств их снимков: умения «снизить», сделать обыденным даже весьма редкий кажущийся почти экзотическим фотографический мотив, и ясно ощущаемого в каждом произведении лиризма. В работах казанцев вообще очень многое построено на контрастах, подчас производящих впечатление кричащего противоречия: с одной стороны, скажем, — подчеркнутый прозаизм разработки тем, с другой, — взволнованный лиризм; жесткая, сухая, лишенная светотональных переходов и подробностей манера большинства снимков и эмоциональное, почти ностальгическое отношение к своей земле и людям, живущим на ней, программный отказ от всех форм фотографической красивости и вместе с тем — настойчивые и нередко успешные поиски высокой, подлинной красоты.

Противоположные качества в лучших работах клуба образуют сложное единство, которое можно, не боясь ошибиться, назвать диалектическим. Впрочем в тех редких случаях, когда авторы оказываются неспособными укротить противоречия, снять их неожиданным творческим поворотом темы, противоположности оборачиваются диссонансом или элементарной несогласованностью частей — это хорошо было показано на конкретных примерах в выступлении Л. Аннинского.

Откровенное пристрастие членов клуба к материалу повседневности, предпочтение репортажной манеры съемок, склонность к определенным эстетическим и, что немаловажно, этическим принципам — все это создает единство участников выставки, формирует неповторимое лицо коллектива. У меня, признаюсь

при первом знакомстве с экспозицией создалось впечатление, что отдельные авторы схожи друг с другом. Оказалось, что первое ощущение было ошибочным. Позже я уловил весьма серьезные различия между отдельными авторами: их единство, скорее похоже на цельность звучания хора, в котором каждый поет свою партию. Как известно, даже в самом ровном, слаженном хоре есть свои запевалы, более других определяющие лицо коллектива, его успех. Так и в казанском клубе, это Л. Кузнецова, Ф. Гублев, Р. Мухаметзянов, В. Михайлов, Р. Якупов. У каждого из остальных участников выставки также есть свои удачи. В. Никифоров, например, представил цикл «Встречи с Францией», состоящий из пяти фотографий. Четыре снимка не выходят за пределы привычного фоторассказа о Париже: вот уличный художник пишет наскоро портрет случайной заказчицы, вот грустная немолодая дама одиноко сидит на заброшенной скамейке городского парка, вот завсегдатаи музея, прикрыв один глаз, разглядывают живописный шедевр.

И только один снимок — парижский школьник с ранцем за спиной, застигнутый взглядом камеры в тот момент, когда он поднимается по типичной для французской столицы крутой улице с лестничными маршами посередине — выдает в авторе человека наблюдательного и нешаблонно мыслящего.

То же самое можно сказать и о коллекции А. Семенова, довольно обширной на выставке. Многие его работы, неплохие сами по себе, откровенно выдают ход мыслей автора: в одном случае, как мы понимаем, его привлекла соблазнительная возможность полюбоваться красотой перистых облаков и белоснежных стволов березок, в другом — он хочет продемонстрировать свое умение решать формальные задачи, в третьем — наивно помещает интересующий его предмет в самый центр композиции, как бы говоря: «Вот что для меня и для вас, зрителей, тут самое главное». И вместе с этим есть у Семенова вещи серьезные, хотя внешне довольно скромные, где он проявляет сильность в психологии и лаконичной характеристике героев.

Б. Давыдов, пожалуй, по своим фотографическим пристрастиям менее других разделяет общие устремления членов клуба. Его нередко привлекают парадоксальные решения, код-





Б. ДАВЫДОВ. Тишина
В. ДАВЫДОВ. С внуком

час даже граничащие с тем, что принято называть «литературностью» в фотографии: как иначе понять, например, снимок «Старый дом», где автор использует здание без обращенной к зрителям стены как декорацию для поставленной внутри бывшей комнаты сцены, напоминающей театральное действие? Но даже Давыдов (и в этом, наверное, одно из свидетельств монолитности клуба) представлен на выставке работами, в которых он развивает сходные с работами других авторов темы и образы.

Эти темы — повседневной уличной жизни татарской деревни или традиционного национального праздника — сабантуя — являются для клуба постоянными и, что особенно важно отметить, программными: авторы большинства снимков считают себя обязанными рассказать о своем народе, причем делают это с сознанием того, что его жизнь одинаково ярко проявляется и в труде, и в отдыхе, и в характерных чертах быта. Недаром во время обсуждения выставки не раз вставал вопрос о национальном своеобразии представленной казанскими любителями коллекции. В связи с этим вспоминали разные национальные фотографические школы, развивающиеся в нашей стране, — в частности литовскую. Завязался спор: одни говорили, что не будь фотографов прибалтийской республики — не было бы и своеобразных работ татарских любителей. Другие (в частности В. Плотников и А. Слюсарев) пытались противопоставить эти две школы. Думаю, что обе спорящие стороны не совсем правы. Казанцы, конечно, вобрали в себя творческий опыт лучших национальных школ, не только, кстати сказать, литовской, но и, на мой взгляд, грузинской: не могу в связи с этим не вспомнить яркое творчество тбилисца Александра Арутюнова. Но в главном все же клуб, представленный на стендах «СФ», черпает из своего источника: об этом свидетельствует своеобразие и тем, и разработки человеческих характеров, и пластического образного решения.

Наиболее ярким и неожиданным открытием выставки стало творчество Л. Кузнецовой. Недавно взявшая в руки камеру и, признаться, еще не овладевшая до конца всеми тонкостями ремесла, она с лихвой компенсирует свою неопытность искренностью и силой выражения чувств, воплощенных в снимках. Ее

цикл снимков о цыганах вызвал интерес. Одни хвалили автора за образное решение снимков, которые находятся в гармонии с характером их героев, другие отмечали способность автора в неприхотливой форме раскрывать слой за слоем разные стороны темы.

И в более «тихих» по звучанию, почти интимных работах, как, например, «Деревянная лошадка», Кузнецова достигает того же результата: ее принцип — проникновение в любой материал через себя, обнаружение в нем чего-то очень важного для себя — покоряет сердце зрителя.

Ф. Губаев, по сравнению с Кузнецовой, выглядит приверженцем строгой, порой даже суховатой фотографии. Кроме того, в отличие от нее, исполняющей свои темы, если пользоваться аналогией с музыкой, в одной тональности, он легко и подчас весьма круто меняет интонацию фотографического рассказа. Так «Маляры» и «В балетном классе» построены им на тончайших нюансах света и тени, на игре разных по плотности тональных масс, другие снимки выдержаны в духе строгого репортажа, где автор, кажется, ничуть не заботится о формальной завершенности целого или почти аскетичны, в духе наивно фиксирующей фотографии. Автор демонстрирует свободное владение зрительным ритмом в композиции.

Приведенное многообразие и несходство творческих решений может создать ощущение эклектизма, но это не так. Достаточно всмотреться во все эти работы, как зрителю откроется единство, характеризующее всю клубную коллекцию. Фактически в снимках руководителя клуба заключена программа, которая пронизывает лучшие произведения его участников.

Так, например, губаевский «Сабантуй» задает тон в решении этой распространенной у членов клуба темы. Р. Якупов, который посвящает национальному празднику несколько работ, идет, может быть, дальше Губаева, однако, что немаловажно, в том же самом направлении. Общую картину праздника он конкретизирует, запечатлевая некоторые его важные подробности: девичьи посиделки, состязания в народных видах спорта, радостное веселье крестьянской осени и, как бы пройдя круг, завершает его снова общим взглядом на деревенское торжество.

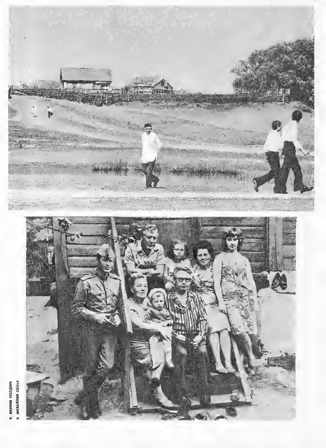
ОКОНЧАНИЕ СМ. НА СТР. 41



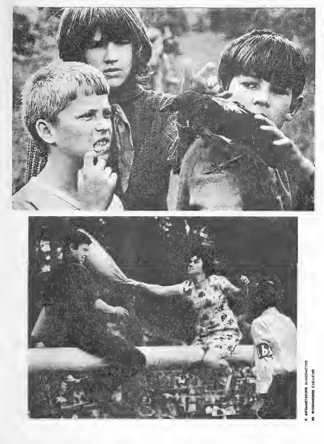
Р. МУХАМЕТЗЯНОВ НА ВОЛГЕ

В. МИХАЙЛОВ НА ДАЧЕ

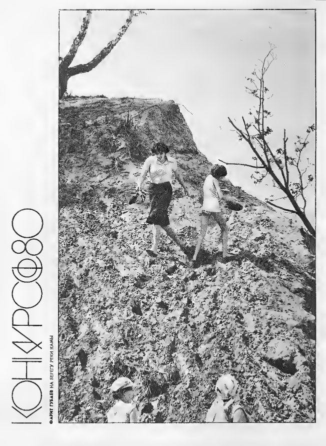
Л. КУЗНЕЦОВА ДЕРЕВЯННАЯ ЛОШАДКА



Р. ЯКУПОВ. ПОЛДЕНЬ
В. МИХАЙЛОВ. СЕМЬЯ



Р. МУХАМЕТЗЯНОВ ЗНАКОМСТВО
Ю. ФИЛИМОНОВ САБАНТУЙ



ФАРИТ ГУБАЕВ НА БЕРЕГУ РЕКИ КАМЫ

Виктор Демин Язык фотоискусства

4. ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕСЧЕТ

Работы древнегреческих живописцев дошли до нас в описаниях современников. И позже, вплоть до наших дней, лирический восторг от картины нередко выливался у зрителя в подробный пересказ того, что же он увидел, что смог рассмотреть на полотне. Фотографии везло меньше. Чаще всего даже под пером поэта оживали не произведения этого искусства, а подробности фотопроцесса, ставшие элементом культуры нашего века. Так, спасаясь от навязчивых воспоминаний, поэт признается, что записывал их «в сломом мановенье сила объектива». Не светосила, конечно, имеется в виду, а тяга отразить все, что попало в поле зрения. В других стихах встречаем — «зонты косых московских фонарей с тоской дождя, попавшею в их фокус», «снявши шляпу, сто слепящих фотографий ночью снял на память гром...». Здесь гром ходом поэтической мысли превращен в фотографа, в неторопливого «пушкаря», который загадочно маракует со своей магниевой вспышкой, чтобы сохранить «на память» снимки уходящего лета...

Но вот стихотворение, целиком посвященное конкретному снимку:

Расскажу об одной фотографии,
Ставшей плакатом,
Что расклеен повсюду..
Фон — оконная рама,
Кирпичный проем.
А на нем зафиксирован каменщик.
Строит он новую школу.

Кубинский поэт Анхель Аухиер, подобно многим теоретикам фотографии, прежде всего отмечает в виде достоинства репортажный дух снимка, силу «схваченного мгновения».

Что за невидаль? — скажете.
Да. Но представьте себе,
Так прекрасен возвышенный миг,
Так мгновение схвачено круто,
Что забыть этот образ трудно.
Невозможно!
Представьте себе, невозможно.

В этом «схваченном круто» мгновении есть что-то привлекающее наше внимание и делающее снимок выдающимся.

И причиной тому — не лицо,
Не улыбка добра,
Не работа,
А могучие руки!
Живые!
С рельефами жил.
Крепки длинные пальцы,
Что созданы подчинять
Крутолобые камни
Настойчивой силой и лаской.

Присмотревшись к тому, как показаны эти руки, поэт делает вывод:

Так же будущий день
Подчиняют они, формируя
Из любви,
Из надежд,
Из прошедших боев,
Из сегодняшней веры.
Эти руки бессмертны!
Их власть велика.
Вся земля — в их тепле,
В их могуществе,
В их совершенстве...
(перевод Людмилы Щипахиной)

Припомним самую первую нашу беседу. Представим себе, что того же каменщика взялся запечатлеть начинающий фотолюбитель.

Можно ручаться, что запечатленный миг не был бы так «прекрасен», мгновение не было бы взято так «круто», и руки каменщика не наводили бы зрителя на вышеизложенные патетические ассоциации.

— Естественно, — скажете вы, — это ведь не снимок профессионала.

Естественно, да не совсем. Если и естественно, то по другой причине. Конечно, начинающий фотолюбитель не знает о широком реестре возможностей, имеющихся в распоряжении настоящего фотографа и, с другой стороны, не способен сделать сознательный выбор между такими возможностями. И все-таки, пусть бессознательно, интуитивно, но добивается своего. Он делает снимок, который не годится в журнал, который не возьмут на выставку, тем более не положат в основу плаката. Он делает снимок «для себя», «на память», в так называемый «домашний» альбом. На его снимке будет запечатлен не вселенский момент преображения земли с помощью настойчивых и ласковых рук, а изображен на своем рабочем месте мастер Фернандес или Иванов, или Леруа.

Ну так в этом и была задача фотографа, осознанная, может быть, лишь в самом общем виде.

Предмет жизни, облюбованный художником, и объект его изображения не совпадают. Эту мысль, принятую в других искусствах за аксиому, в искусстве фотографии приходится доказывать вновь и вновь. Ибо крепко еще засела в нас инерция копиистского представления: нажал-де кнопку — и готово! что было перед объективом, то и изображено!

Вроде бы то, а присмотришься — совсем даже иное. С этого момента и начинается фотография как искусство.

Для иллюстрации мы выбрали «Старого виноградаря» А. Саякова. По жанру это совсем не плакат — портрет. И все же натруженные руки героя, устало лежащие на плетень, становятся одним из слагаемых общей выразительности снимка.

В сегодняшних наших музеях не редкость встретить снимки тридцатилетней давности: так пострадал исторический или архитектурный памятник, когда отгремели пушки и враг оставил нашу землю. Эти фотографии чаще всего — неважного технического качества. Да и, честно говоря, отлично проработанная светотень на руинах дорогой реликвии отдавала бы кощунством, разве не так?

Но вот данный памятник, любовно отреставрированный, надо во всем блеске запечатлеть для альбома-монографии. Задача совсем непростая. Годится не всякая погода, не любой объектив, не первая попавшаяся точка. Здесь фотограф должен быть мастером своего дела.

Если в первом случае значение снимка почти всецело исчерпывалось документальной функцией — и очень важно было, когда работал затвор: в самый день взрыва бомбы или неделю, месяц спустя, — то сегодня мы можем и должны подняться над путами эмпирики, показать, какое оно есть, это здание, каким было и будет. «Типичный пример позднего классицизма...» — будет сказано в путеводителе, может быть, даже в подписи под снимком. И эта типичность, пересечение в одном памятнике архитектурных, культурных и даже философских тенденций должна быть выявлена воочию. А если фотографу повезет, то, может быть, в типичном откроется и уникальность нашего гипотетического здания, в похожем — непохожесть ни на что другое...

И совсем иное дело — третий случай, когда ничем особенным не примечательное, вполне заурядное здание, скажем, дом на улице Достоевского в Москве, интересно нам только памятью о жившем здесь великом писателе. Ручка двери, ступени порога, посеревшие стены, стол, кресло, письменный прибор — все когда-то хранило следы его прикосновения, все просится в особую композицию, где проступают собственные поэтические связи и сопоставления. Цепочка таких снимков, даже самых вроде бы «протокольных» по манере исполнения, читается зрителем совсем не протокольно — в них открывается лирический, драматический подтекст. И кто же осудит фотографа, если он постарается вынести этот подтекст на авансцену? Если резким ракурсом, особой оптикой или специальными способами химической обработки, сильнодействующими эффектами освещения он внятно покажет нам то, что разглядел своей художественной интуицией, повышенной зоркостью талантливого взгляда?

Три случая — три ступени. Три типа функционирования снимка — внутренних связей элементов изображаемого. И, соответственно, три разные модели цельности того, что нам показали.

Популярные не так давно споры о том, искусство ли фотография, очень часто оказывались бесплодными, когда оппоненты, заведомо или непроизвольно, подменяли понятия. Один, скажем, горячо доказывал, что **художественная** фотография, безусловно, — самое настоящее искусство, со всеми вытекающими отсюда выводами. Другой, скептически улыбаясь, отмечал, что фотография, функционирующая в современном обществе, в большинстве своем — **нехудожественная**, и на этом основании отмахивался от всяких ее эстетических поползновений, считая их пиратством с соседней территории, из живописи или графики.

В чем они могли единственно согласиться, так это в том, что фотография — странный, уникальный общественный феномен, являющий то черты искусства, то черты чего-то противоположного искусству, информации, массовой коммуникации и т. д.

Между тем никакой уникальности в этом вопросе фотография не обнаруживает. Кинематограф, как мы знаем, по повседневному своему репертуару делится на игровой, научно-популярный, документальный, причем, как всем ныне понятно, документальная картина тоже может оказаться художественной, в отличие от других, чисто информативных, «коммуникативных», публицистических и так далее. На театральной сцене мы видим не только драму и оперу, но и эстраду, включая частушки «синеблузников», представления к памятным датам и юбилеям, не говоря уже о торжественных совещаниях.. Да возьмем, наконец, слово. Помимо художественной прозы, существует проза деловая, доку-

Начало см. «СФ» 1975 № 5, 7, 11

ментальная или научная, информативная в широком смысле. От высокой поэзии мы умеем отличить воскресный газетный фельетон, пусть даже он зарифмован.
И подобно тому, как в обиходной речи слабо, случайно, необязательно используются возможности слова, оживающие в речи художественной, так и в «деловой» фотографии еще бессистемно, непринципиально, но уже проявляются те возможности, которые становятся непременными в строении фотографии художественной.
К трем нашим случаям-стадиям добавим четвертый. Я видел фотографический цикл, задуманный как иллюстрации к «Преступлению и наказанию». Нет, не торопитесь возмущаться — никакой пошлой инсценировки, возни с костюмами, гримом там не было, никто не позировал в облике героев романа. Иллюстрировался сам дух книги, то есть материально-вещественная ее среда («что есть» здесь вполне к месту, хотя и связывает видимые полярности).
В странной гамме, от зеленоватого к коричневому и даже красному, проходят перед нашим взором ступени кривых замусоренных лестниц, голые каморки с неправильным окошком под потолком, щербатые, занозистые полы, понурые покосившиеся двери, сумрачные проходные дворики, слепые стены, заборы, решетки; вспыхнул тускло и погас отблеск слабого солнца в канавке под мостом, прыгнули вдаль стремительно сходящиеся края парапета на набережной, и в серый предзакатный час проскользнули по площади неверные преображенные полумраком фигуры...
Прогулка по памятным местам, связанным с именем Достоевского? Разгадывание прототипов для дворов, дворников, домов и улиц? Вряд ли. Разве ж они сохранились в той самой неприкосновенности, что и сто двадцать лет назад? И уж тем более — в том виде, в каком встали в преобразующем сознании художника? Нет, фотограф нашел своих «статистов». Не к ним самим в их документальной подлинности хочет он привлечь наше внимание, а к тому, что просматривается, ощущается за ними...
Фантастический путеводитель по гипотетическому маршруту, чтобы окольным путем, самым правильным в этих условиях, выйти к той же задаче — дать фотографические вариации тем большого и оригинального писателя.
Четыре ступени — и четыре стадии сложности фотографической речи. На каждой стадии как бы добавляется по электрону личностного, авторского начала. Но, в отличие от атомарной модели, вместе с этим не возрастает, а понижается сила ядра — документальность.
Впрочем, верно ли — понижается? Видоизменяется. Из силы-гегемона, единственно правящей в снимке, становится силой-сотрудником, участницей общего выразительного баланса. В конце концов исторический роман вовсе не перечеркивает свидетельства очевидцев, документальная основа для него — условие, а цель иная.
Снимок А. Семенова примечательно назван «Этот странный дом». Авторская задача — не столько объяснить загадку, сколько выявить, подчеркнуть ее с дополнительной остротой. Дом такого-то стиля, такой-то эпохи, такого-то состояния? Нет. Важно другое: присутствие в предмете реальности чего-то почти ирреального, что не поддается разложению на множители, — его можно уловить только образным путем, мобилизовав для этого весь арсенал выразительных приемов фотохудожника.
Сделаем еще шаг в намеченном направлении. Подражая вильнюсцу В. Бутырину или рижанину В. Михайловскому («СФ», 1978, № 8), создадим «монтажный снимок», «субъективную композицию», «фотографику» — все термины будут одинаково неточны, но других никто еще не придумал. Изобразим Федора Михайловича Достоевского в окружении его героев, примечательных мест действия в его романах, а может быть, и музейного интерьера, любимой чернильницы, гусиного пера.
Произвольное сочетание осколков реальности, которые в совокупности своей означают только мое ощущение, мое понимание. Произвол исчезает, если зритель увидел, понял, почувствовал основание для такого взгляда. Произвол становится кричащим, если такого основания нет, если в авторской композиции проглядывает фокусничество, реклама своей неординарности, желание облачься в одежку, что попестрее.
Зритель здесь один на один с автором. Документальность, эта опора и основа фотографии, тут присутствует только номинально или вовсе отсутствует. Физическая реальность перестала быть посредником в обмене духовным опытом между художником и потребителем. Автор, еще называющий себя фотографом, на деле перестал им быть — он график, коллажист, «монтажист», все, что угодно, но не собственно фотограф.
Микроорганизмы, что размножаются делением, одинаковы: их простейшая внутренняя организация как бы копируется по одной и той же начальной схеме. Более сложные структуры неминуемо приобретают индивидуальность. Дерево, змея, лошадь, тем более — человек не похожи на своих собратьев. Из комбинации данных генов с другими всякий раз возникает новая, непредсказуемая исключительность.
В какой-то мере усложнение внутренней структуры фотоснимка сопровождается аналогичной закономерностью.
Элементарность прямого документального отклика позволяет использовать снимок для самых разных целей, в том числе и для чисто художественных. Он не сопротивляется этому. Кинорежиссер Михаил Ромм в «Обыкновенном фашизме» создал сильный и драматичный эпизод, смонтировав в единую композицию фотографии узников гитлеровского концлагеря — обычные казенные снимки для досье. Витас Луцкус на протяжении многих лет собирает старые фотографии, в особенности — конца прошлого века, и находчиво преобразует их, то раскадровывая коллективный портрет на крупные планы и сверхкрупные детали, то сопоставляя отдельное лицо с пейзажем, группу в картонном ландо — с пляжной сценой, нестрой от зеброподобных купальников.
В простоте этих «остановленных мгновений» их многозначность, в неотделенности — неисчерпаемость.
Структура художественного снимка сложнее: это уже «неравнодушная природа», как называл искусство Сергей Эйзенштейн. В прозрачной по видимости картинке скрыт коэффициент преломления — здесь присутствует автор, неотделимый от всего показанного.
— Какой же вывод? — иронически щурится оппонент. — Что ракурс и светоэффекты, а с ними вместе метафоры и символика разрешаются только фотохудожникам? А «деловая» фотография навеки обречена давать протокольные снимки, снятые, что называется, «с лупа» и в полной резкости до самого горизонта?
Нет, наш вывод скромнее. Меняются задачи фотоснимка, меняются условия и уровни его контакта со зрителем. Можно ли при этом обойтись одним-единственным синтаксисом на все случаи жизни?

(Продолжение следует)



А. СААКОВ СТАРЫЙ ВИНОГРАДАРЬ
В. ТАРАСЕВИЧ ИЗ ФОТООЧЕРКА «ПОДВИГ»
М. ДОРИКЕНС (БЕЛЬГИЯ) МОТИВ
А. СЕМЕНОВ ЭТОТ СТРАННЫЙ ДОМ

Александр Александров Долгий путь к тому, что рядом



В. БУЯЛЕНКО ВЕСЕННИЙ МОТИВ



В. КОНЕВ ИЗ СЕРИИ «ХРАНИТЕЛИ ПРЕКРАСНОГО»

Ежедневно почта приносит в редакцию толстые пакеты со снимками. Снимков — тысячи, на страницы журнала попадают единицы. Большинству авторов посылается ответ: фотографии сделаны добротно, технически умело, но напечатать не можем, снимков подобных — множество.
И действительно, ведь фотография, как и любое произведение, начинает представлять общественный интерес лишь тогда, когда ее автор сумел увидеть и показать то, что не смогли другие. И так, как не удалось другим. Поэтому снимок и открывает нам, зрителям, нечто новое в обычном и, казалось бы, хорошо знакомом.
Каков путь к этому?
О некоторых снимках из читательской почты размышляет искусствовед А. Александров.

Что в наши дни особенно часто восхищает на любительских выставках, в личных коллекциях или снимках, присылаемых в редакцию? Высокая техника, хорошее владение лабораторными приемами, стилистическая отработанность изображения, порой даже разнообразие сюжетов. Чем реже всего радуют нас любительские работы? Проникновенной увлеченностью. Многие увлекаются фотографией, но немногие увлечены тем, что они фотографируют.
Чтобы стать настоящим фотолюбителем, надо увлечься фотографией как таковой. Надо однажды пережить восторг перед изображением, вдруг возникшим на матовом стекле фотокамеры. Надо поразиться самой возможности запечатлеть кусочек мира, остановить мгновение, превратить прошлое в настоящее. Надо любить технику, которая дает нам такую поразительную возможность. Каждый входящий в мир фотографии испытывает чувства, которые пережили ее изобретатели. И каждый увлекшийся фотографией в дальнейшем переживает многое из того, что составляет ее историю.
На первых порах мы более всего печемся о техническом совершенстве наших снимков. И хотя со временем нас все более одолевает озабоченность тем, что мы снимаем, в нас незаметно складывается убежденность, будто художественные достоинства наших снимков и даже сама наша творческая индивидуальность определяются аппаратурой, которой мы владеем (и которая владеет нами), пленкой, бумагой, химией, нашей склонностью к короткофокусной или длиннофокусной оптике, к контрастному или рассеянному свету. В немалой мере оно так и есть. Влияние технических факторов в фотографии совершенно очевидно. Но очевидное еще не есть главное. Главное все же в том, что мы снимаем и как мы к этому «что» относимся.
Проблема художнической индивидуальности весьма пространна и сложна. Я хотел бы коснуться только одного ее аспекта — оказывает ли решающее влияние на формирование творческой индивидуальности фотолюбителя широта и многообразие объектов съемки или важнее сосредоточенность на каком-либо избранном или дарованном судьбой материале. Дилемма эта — не теоретическая выдумка, как показывает практика, рано или поздно, осознанно или неосознанно она возникает перед многими любителями фотографии.
От тех, кто задумался над этим выбором, часто приходится слышать один и тот же кажущийся на первый взгляд весьма убедительным довод: ведь профессионалы-то умеют снимать все, и универсальность их мастерства — одно из главных достоинств фотожурналиста! Вот именно — фотожурналиста, а не фотолюбителя. Любитель не хуже и не лучше профессионала. Просто у них разные задачи и иные пути.
Не обремененный редакционным заданием, любитель снимает то, что ему нравится и что он хорошо знает. Но между «нравится» и «знает» — немалая дистанция. Наш интерес к окружающему, желание снимать и снимать пробуждаются, к сожалению, главным образом тогда, когда мы попадаем в незнакомые места. Туристский интерес порождает туристские снимки. Они могут быть красивы, могут быть ценны для автора как память, но художественной ценностью они обладают чрезвычайно редко.
Помимо возможности запечатлеть далекое и незнакомое нас часто соблазняет охота за редким, трудноуловимым. В теоретических суждениях случайные репортерские удачи порой называют «уникальными», «неповторимыми» и награждают их высокими эпитетами. На практике же премий иногда удостаиваются снимки, вроде известного «Где бы приземлиться?» — водный лыжник, завершая сальто, собирается упасть как раз на мирно плещущихся в воде чаек. Даже если бы отпечаток этот не был смонтирован из двух негативов, событие сие являло бы собой не более чем забавный курьез. Охота за сюжетными диковинками не имеет никакого отношения ни к серьезному репортажу, ни, тем более, к художественной фотографии.
Естественно, что мы лучше всего знаем места, где живем, людей, с которыми встречаемся повседневно. Но наши взаимоотношения с окружающей повседневностью — скорее, привычка, чем любовь. А знание привычного часто поверхностно, односторонне. Таким образом, для многих художников-любителей остается в стороне то, что могло бы стать главным содержанием их творчества. А сегодня, как, наверное, никогда в истории, высоко ценится повествование о том, что

знаешь доподлинно, что пережил сам.

Литовская фотография потому и стала художественной школой, что взросла на «литовском материале». Местные условия человеческого бытия не играют на этих снимках роль фона, а составляют сущность произведения. При всей несомненной общности творческой манеры литовских мастеров, обусловленной принадлежностью к одной школе и частым обращением к одному и тому же материалу, почти каждый из них обладает своей ярко выраженной индивидуальностью. К примеру, Сутнус, Ракаускас и Кальвялис — три совершенно различных явления, порожденных одной школой. Примечательно: мы видели немало циклов и очерков, снятых нашими корреспондентами в Болгарии, однако лучшими на них, на мой взгляд, оказались работы, привезенные из этой страны Антанасом Сутнусом, которого до того мы знали как проникновенного певца родной Литвы. С познания того, что рядом, может начаться путь в большой мир.

Предмет, душевно поразивший и увлекший художника, не обязательно должен находиться поблизости. Страстно, до болезненности влюбленный в солнечный колорит юга голландец Ван Гог почти всю жизнь писал пейзажи Франции. Далеко или близко, но у настоящего художника должен быть предмет горячей любви и глубокого знания.

Редакция «СФ» не так уж редко получает подборки фотографий и альбомы, авторы которых стремятся поведать о родном и любимом крае. Искренность чувств и намерений этих авторов не вызывают ни малейшего сомнения. Но если чувство не подкреплено умелостью, намерение остается не реализованным. Значит, автору надо овладевать фотографической техникой, учиться приемам, совершенствовать свой художественный вкус и т. д. Но умело строить композицию, пользоваться естественным светом, прорабатывать тональности надо не формально, а исходя из того конкретного, что предлагает сама натура. В этом отношении интересен альбом, присланный читателем «СФ» Б. Буйленко из Воронежской области, с берегов Дона. Снимал он различные ландшафты в различных временных и погодных условиях. Но вот удивительно: почти все эти пейзажи вызывают ощущение какой-то монотонности, одинаковости даже. Всматриваешься, анализируешь. Оказывается, что действительно прекрасное разнообразие природы этих мест подогнано автором под одно настроение, под одну и ту же тональность, под какой-то, видимо, полюбившийся ему образец. В «Весенним мотиве» — далекий, почти до горизонта разлив реки, снятый хмурым днем, — автор впечатал легкие грозовые тучи. Такие же эффектные тучи он впечатал и в белесое небо «Весеннего безмолвия», и в знойную голубизну «Далей придонских», снятых, наверное, жарким июньским днем. У Буйленко хорошо получается мягкая лирическая тональность, но, боясь, наверное, впасть в однообразие, он то и дело впечатывает «грозовые тучи» с едва пробивающимся сквозь них солнцем. И получается порой так,



ФОТО Б. БУЙЛЕНКО

БОГАТАЯ НИВА

ЗАКАТ

ВЕСЕННЕЕ БЕЗМОЛВИЕ

ЖАНИЩИ

что солнце мы видим прямо перед собой, а свет от него падает на предметы откуда-то сбоку. Если удалить со всех этих снимков вычерненное небо и человеческие фигуры в банальных позах (машет платочком, всматривается из-под руки вдаль), то некоторые пейзажи окажутся неплохими. И они были бы совсем хорошими, если бы их автор меньше заботился о расхожих фотографических эффектах, а внимательнее присматривался к действительно прекрасной природе Верхнего Дона. Поднимал бы свою умелость до натуры, а не подгонял бы природу под свои эстетические пристрастия.

Другой пример, совсем иного рода и иного уровня — снимки В. Конева из города Черновцы. Хорошая техника. Сюжетное разнообразие. Сценка в музее и жеребенок, уныло бредущий по улице, — своеобразные, осмысленные снимки. И в этой же подборке — совершенно бессмысленный натюрморт из ключей, темных очков и чего-то круглого и ослепительно белого. Крыши домов, снятые, надо полагать, в Черновцах, но абсолютно ничем не отличающиеся от крыш в любом городе («смысл» этого снимка, вероятно, в том, что снятые широкоугольной оптикой дальние дома даны немного «врассыпную» от центра). Изъяв из этой подборки все способное вызвать недоумение, мы оказываемся в довольно многочисленной и порой небезынтересной компании людей, сфотографированных Коневым в самых различных обстоятельствах. Портрет девушки, облокотившейся на этюдник, скучающий длинноволосый юноша, устроившийся на привязанного рядом фокстерьера, две «очень современные» девушки у дощатого забора — вещи неплохие, способные многое поведать нам об этих людях. Конев здесь отлично чувствует натуру, особенно в последнем снимке, и точно согласовывает с ней свои фотографические решения. Но дальше идут жанровые портреты людей, снятых в непонятной или даже противоестественной обстановке, в случайных или явно надуманных позах и обстоятельствах. Вот, например, седой человек с палкой сидит не то у стены, не то у забора, с которого свешивается кусок какой-то причудливой ткани, а между его коленями просунулась голова собаки. Просмотрев 25 снимков этого во многом опытного и сильного фотолюбителя, я так и не понял, что же по-настоящему интересует его в этом мире. С уверенностью могу сказать только, что у автора, как говорят, есть характер и притом довольно суровый, но просто суров или в чем-то и глубок его взгляд на мир — это снимки не всегда раскрывают.

Нынешний любитель внимательно следит за современной фотографической стилистикой и небезуспешно ей следует. Он снимает все, что «фотогенично» или что сегодня принято снимать, и порой достигает удачи. Со временем удачи станут чаще, выбор строже, техника еще более усовершенствуется. Яснее станет фотографическая программа. Но если не сложится программа человеческая — искусство не состоится.



ИЗ СЕРИИ «ПОРТРЕТ В ДОМАШНЕМ ИНТЕРЬЕРЕ»

ВОДОПАД

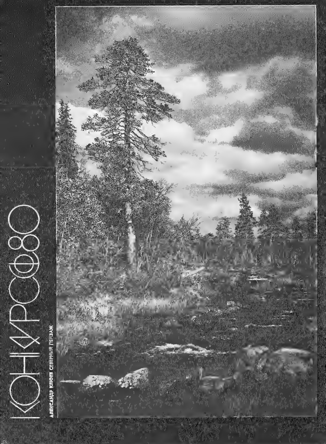
ДОРОГА К ДОМУ

ФОТО В. КОНЕВА

ИЮЛЬСКОЕ УТРО

НАТЮРМОРТ

ПОРТРЕТ


КОНКУРС СФ 80
АЛЕКСАНДР КЛЮЕВ СЕВЕРНЫЙ ПЕЙЗАЖ

Анатолий Фомин Журнал «Фотограф» (1926—1929)

ФОТОГРАФ

В·О·Ф

6

ЖУРНАЛ ПРАКТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ
1 9 2 9

Под названием «Фотограф» в нашей стране издавались четыре журнала: три — в дореволюционный период, в конце XIX — начале XX века, и один — в советское время.

«Фотограф», о котором просят рассказать читатели, выходил с января 1926 по декабрь 1929 года. Он на целых три месяца старше журнала «Советское фото». Несмотря на короткую жизнь (всего 4 года), журнал оставил заметный след в истории нашей фотолитературы.

Это был орган Всероссийского общества фотографов (ВОФ), созданного в 1915 году. В первые годы Советской власти фотографическое общество ставило целью развивать у фотографов бытовых ателье профессиональные знания и художественный вкус, служить социалистическому искусству. Оно осуществляло широкую культурно-просветительную работу среди своих членов — регулярно устраивало доклады по различным вопросам теории и практики фотографии, по истории русского и мирового изобразительного искусства, организовывало лекции на политические и социально-экономические темы, проводило экскурсии на промышленные предприятия, стремилось сблизить фотографов с жизнью.

Все это нашло отражение в деятельности журнала, издававшегося на плотной бумаге, с большим количеством тонированных вкладок и вклеек.

Журнал выходил в годы, когда еще активно трудились ветераны русской демократической светописи, сложившиеся как мастера в конце прошлого века. В нем печатались работы М. Дмитриева из Нижнего Новгорода, С. Лобовикова из Вятки, Н. Петрова из Киева. К 50-летию М. Дмитриева была опубликована обстоятельная статья профессора Н. Ермилова (1926, № 9—10), в которой впервые подчеркивалось огромное публицистическое значение творчества мастера.

В художественной фотографии дореволюционных лет господствовало так называемое живописное направление. Члены Русского фотографического общества Н. Андреев, Ю. Еремин, В. Улитин, П. Клепиков, С. Саврасов, представлявшие раннюю советскую фотографию на международных выставках, тяготели к мягкорисующей оптике. В их снимках преобладал размытый линейный рисунок, мерцающие полутона. Они применяли усложненные способы печати, имитировавшие мазки кистью на полотне, рисунок углем или цветными мелками. Эти мастера во многом определяли тогда лицо нашей художественной фотографии, ее изобразительный язык, культуру.

«Фотограф» активно пропагандировал живописный стиль, бромойль, гуммиарабик, резинотипию. Известные фотомастера В. Улитин и П. Клепиков подробно изложили на страницах журнала технику и технологию сложных способов печати. Они настоятельно рекомендовали их не только для пейзажных, но и для портретных работ. «Все, что создано в области фотографических позитивных процессов, бледнеет перед победным шествием такого действительно художественного способа печати, как бромойль», — писал в полемической запальчивости П. Клепиков (1926, № 5—6).

Но журнал выходил в то время, когда активно начал развиваться советский фоторепортаж, когда в полной мере было оценено пропагандистское значение фотографии, документально фиксирующей события.

И это не могло не отразиться на его содержании. Хотя это и был журнал, рассчитанный на портретистов бытовых ателье, он стремился дать читателям всестороннюю фотоинформацию. Наряду со статьями по теории и практике постановочной съемки он публиковал материалы о специфике репортажной съемки, рассказывал о прикладной и научной фотографии, о трудах ученых в области оптики, аппаратостроения, фотографической химии, знакомил с историей светописи.

На его страницах рядом с павильонным портретом печатались образцы журналистской фотографии, а также пейзажи, натюрморты, жанровые снимки, выполненные членами Русского фотографического общества и Общества друзей советского кино, работы с выставок Государственной академии художественных наук — «Искусство движения» и «Советская фотография за 10 лет». В одном номере, иногда даже на соседних страницах, можно было встретить работы Андреева и Шайхета, Саврасова и Альперта, Лобовикова и Игнатовича, познакомиться с «чародеями светотонального рисунка», с поэтами «вечных тем» и с журналистами, оперативно откликавшимися на важнейшие события времени.

В журнале выступали нарком просвещения А. Луначарский, члены Русского технического общества, ученые Н. Ермилов, В. Срезневский, А. Прилежаев, такие авторитеты в области фототехники, как Ю. Лаубарт, К. Чибисов, М. Домрадский, член Государственной академии художественных наук, профессор А. Сидоров, искусствовед И. Соколов, историк фотографии Г. Болтянский. Делились практическим опытом М. и И. Напельбаум, Э. Элленгорн и другие.

Первый номер за 1926 год открывался статьей А. Луначарского «Фотография и искусство». «Смешно видеть в фотографии только рабыню природы, которая якобы без всякого участия творческого акта регистрирует то, что находится перед ее «объективом», — писал нарком просвещения. Он ставил перед работниками светописи важные художественные задачи и пророчил фотоискусству большое будущее. Отрывки из этой программной статьи недавно печатались на страницах нашего журнала («СФ», 1979, № 8).

Журналу «Фотограф» принадлежит честь первой публикации большой исследовательской работы по советскому фотоискусству. Это был искусствоведческий анализ И. Соколова выставки «Советская фотография за 10 лет». Работа печаталась с продолжением в трех выпусках за 1928 год (№ 7—8, 9—10; 11—12). Она затрагивала все стороны становления и развития отечественного фотоискусства. В ней были впервые разобраны стили и направления, жанры фотоискусства, рассмотрена специфика создания фотообраза, сделана попытка разграничить фототворчество по видам и сферам применения.

Интересны были в познавательном отношении публикации, посвященные первым достижениям советской фотожурналистики (1927, № 11—12), уникальной переписке Л. Дагерра и Ж. Ньепса, хранящейся в архиве Академии наук СССР (1928, № 7—10), отчеты о первых успехах советской фотографии на международных выставках (1926, № 1—2, 1928, № 11—12).

В нем были разделы «Жизнь и быт фотографов», «Полезные советы», «Ответы читателям», обширный библиографический раздел, в котором печатались рецензии на отечественные и зарубежные фотоиздания.

Но самое большое место журнал уделял проблемам мастерства в художественном портрете. Теоретики и практики фотоискусства анализировали виды и формы портрета, высказывали точки зрения на проблему сходства, на методику освещения, композицию, ретушь, призывали активнее заимствовать у фотожурналистов метод репортажного портретирования.

Редактировал журнал известный в прошлом фотохудожник М. Сахаров. В редакционный совет входили профессор Н. Ермилов, фотомастера Э. Бендель и П. Клепиков.

На фотовыставке 1928 года, посвященной десятилетию Советской власти, журнал экспонировался в разделе «Фотографическая литература» и вместе с журналом «Советское фото» был удостоен высшей награды — Почетного диплома.

На следующих страницах вы можете познакомиться с некоторыми интересными, на наш взгляд, снимками и отрывками из статей, опубликованных в журнале «Фотограф».



НОВОСТИ И ЗАМЕТКИ

Приложенные к настоящему номеру журнала на отдельных листах репродукции с работ наших фотографов были выставлены в Международных салонах художественной фотографии в Лондоне и Париже. Работа В. Улитина «Этюд» была выставлена в 19-м Парижском салоне в 1924 году (по каталогу № 427). В ней применен бромомасляный способ печати с многократным переносом. Работа Н. Андреева «Закурил» была выставлена в Лондонском салоне в 1924 году (по каталогу № 190). Оригинал — бромомасло, перенос
(«К нашим художественным приложениям», 1926, № 1—2)

• • •

Начиная с 1922 года русские фотографы-художники, преимущественно москвичи, члены РФО и ВОФ, участвуют почти на всех международных выставках и в салонах художественной фотографии.
В 1-м Итальянском салоне художественной фотографии в Турине (с 19 декабря 1925 по 10 января 1926 года) было выставлено 543 работы 227 авторов. Из русских в салоне участвовали: Андреев Н. П. (Серпухов) — 3 работы, Бохонов И. А. (Москва) — 3, Еремин Ю. П. (Москва) — 5, Горнштайн А. И. (Москва) — 1, Гринберг А. Д. (Москва) — 1, Иванова-Аллилуева С. К. (Москва) — 3, Клепиков П. В. (Москва) — 4, Кравченко А. Г. (Москва) — 1, Мыс Г. С. (Севастополь) — 1, Наппельбаум М. С. (Москва) — 3, Пиотрковский Е. О. (Москва) — 3, Рыбин С. В. (Москва) — 2, Свищов-Паола Н. И. (Москва) — 2, Улитин В. И. (Москва) — 2.
В издаваемых ежегодно в Лондоне художественных сборниках, а также в художественном альбоме 19-го Парижского салона помещены репродукции с работ русских фотографов-художников (Яровова, Горнштейна, Клепикова, Андреева, Наппельбаума, Свищова-Паолы). Особенно большим успехом за границей пользуются работы Н. П. Андреева (Серпухов).
(«Русские фотографы на международных выставках», 1926, № 1—2)

В. УЛИТИН. ПОРТРЕТНЫЙ ЭТЮД

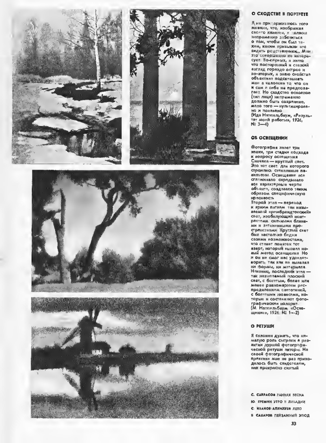
Е. ЧЕБОТАЕВ. РАБОЧИЙ

Н. АНДРЕЕВ. АВТОПОРТРЕТ

М. НАППЕЛЬБАУМ. ЧЕЛОВЕК В ЦИЛИНДРЕ

М. САХАРОВ. В. А. ГИЛЯРОВСКИЙ

Н. ВЛАСЬЕВСКИЙ. МОСКВИЧКА



О СХОДСТВЕ В ПОРТРЕТЕ

Я не придерживаюсь того мнения, что, изображая своего клиента, я должна непременно заботиться о том, чтобы он был таким, каким привыкли его видеть родственники... Меня это совершенно не интересует. Во-первых, я знаю, что посторонний и свежий взгляд гораздо острее и во-вторых, я знаю свойство объектива подсказывать мне в человеке то, что он и сам в себе не предполагает. Но сходство основное (тип лица) непременно должно быть сохранено, мало того — культивировано и показано
(Ида Наппельбаум, «Результат моей работы», 1926, № 3—4)

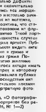
ОБ ОСВЕЩЕНИИ

Фотография знает три эпохи, три стадии подхода к вопросу освещения. Сначала — круглый свет. Это тот свет, для которого строились стеклянные павильоны. Освещение все сглаживало, скрадывало все характерные черты объекта, создавало таким образом специфическую красивость.
Второй этап — переход к ярким пятнам, так называемый «рембрандтовский» свет, изобилующий контрастами, сильными бликами и затененными пространствами. Круглый свет был настолько беден своими возможностями, что станет понятен тот азарт, который вызвал новый метод освещения. Но и он не смог нас удовлетворить, так как не выявлял ни формы, ни материала. Наконец, последний этап — так называемый плоский свет, с богатым, более или менее равномерным распределением светотеней, с богатыми нюансами, которые и составляют фотографический колорит.
(М. Наппельбаум, «Освещение», 1926, № 1—2)

О РЕТУШИ

Я склонен думать, что немалую роль сыграли в развитии дурной фотографической ретуши актеры. На своей фотографической практике мне не раз приходилось быть свидетелем, как прекрасно снятый

С. САВРАСОВ РАННЯЯ ВЕСНА
Ю. ЕРЕМИН УТРО В ЛИВАДИИ
С. ИВАНОВ-АЛЛИЛУЕВ ЛЕТО
В. САХАРОВ ПЕЙЗАЖНЫЙ ЭТЮД

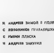




в жизни, без грима актер был недоволен своими портретами. Поэтому требовалась особая ретушь для актеров, снимающихся без грима. На таком портрете тщательно заделывались не только дефекты кожи, но и окончательно заделывались все морщины и лицо настолько зачищалось как на негативе, так и на позитиве, что становилось похожим на фарфоровое личико. Такой портрет в большинстве случаев удовлетворял артиста. Публика привыкла видеть актера на сцене в гриме и реже — без грима. Поэтому понятно желание снимающегося актера иметь такой портрет, к которому больше привыкла публика. Но это впоследствии оказало губительное влияние на всю портретную фотографию.
(В. Улитин, «О фотографировании портретов без ретуши», 1926, № 1—2)

ДОРОГУ РЕПОРТАЖУ!

Ни один вид профессиональной фотографической работы не имел столь огромного общественного значения и ярко выраженного общественного характера, как фоторепортаж... Впервые государством трудящихся, первым государством рабочих и крестьян, было понято и оценено в полной мере пропагандистское значение документальной фотографии, фиксирующей события. Поняли это и все фотографы, современники великой эпохи...
Негативы фотосъемок особо выдающихся событий печатались уже в тысячах экземпляров. В обстановке голода и разрухи на многочисленных фронтах гражданской войны, зачастую в непосредственной опасности, в больших и малых городах, в селах, на голоде в Поволжье, фиксируя все явления нового быта, событий, разрухи и восстановления, боев и побед, — всюду присутствовали и неустанно вели работу фоторепортеры. Это героическая страница истории советской фотографии...
(Г. Болтянский, «Фоторепортаж за 10 лет», 1927, № 11—12)



Н. АНДРЕЕВ ЗИМОЙ В ПОЛЕ
С. ЛОБОВИКОВ ПРАБАБУШКА
С. РЫБИН ПЛЯСКА
Н. АНДРЕЕВ ЗАКУРИЛ

«Ассофото-80»

Казанский химический завод «Тасма» имени В. В. Куйбышева, Шосткинское производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР и фотохимический комбинат «ФЕБ Фильмфабрик Вольфен» совместно с редакциями журналов «Фотография» (ГДР) и «Советское фото» в рамках международной экономической организации «Ассофото» объявляют международный фотоконкурс «Ассофото-80»

Цель конкурса — популяризация фотохимических изделий предприятий, входящих в «Ассофото», и содействие укреплению сотрудничества стран в области художественной фотографии.
В конкурсе могут принять участие фотолюбители СССР и ГДР.

Конкурс проводится по пяти тематическим группам:

1. Время, события, люди
2. Спортивно-олимпийская тема
3. Природа.
4. Фотографика
5. Мир красок.

Каждый автор может представить до 10 работ. Принимаются черно-белые и цветные фотографии (по разделам 1—4), не наклеенные на картон, размером от 24×30 до 30×40 см, с контрольным отпечатком 13×18 см. По разделу 5 принимаются только диапозитивы 35 мм — в пластмассовых рамках, 6×6 см — в полиэтиленовых конвертах. Серии на конкурс не принимаются. Представленные работы должны быть выполнены с использованием фотоматериалов «Свема», «Тасма» или «Орво».

На обороте снимков, на краю рамки и на конвертах диапозитивов следует указать название работы, фамилию, имя, отчество, профессию и адрес автора, тематическую группу и тип (марку) фотоматериала.

Работы следует высылать до 1 декабря 1980 года по одному из следующих адресов:
245110, г. Шостка Сумской обл. Шосткинское производственное объединение «Свема»
420035, г. Казань, ул. Восстания, 100, Казанский химический завод «Тасма».
На конвертах делать пометку: «Фотоконкурс «Ассофото-80».

Установлено 50 премий. Количество премий для каждой тематической группы:
одна первая премия — 300 рублей;
две вторые — по 200 рублей;
три третьи — по 100 рублей;
четыре четвертые — по 50 рублей.

Лучшая работа на спортивно-олимпийскую тему награждается кубком «Ассофото». Авторы премированных работ получат дипломы.

Результаты конкурса будут опубликованы. Работы, присланные на конкурс, не рецензируются и не возвращаются. Организаторы оставляют за собой право опубликования снимков в целях рекламы без выплаты гонорара.

ФОТОПАНОРАМА

В городе Горьком, в Дмитриевской башне Нижегородского кремля, проходила 16-я областная фотовыставка. Было представлено триста работ сорока авторов. Интересную серию о горьковских автомобилях показал Н. Добровольский. Запоминающейся была подборка фотоклуба «Волга».

«В объективе — ГДР» — так называлась выставка, открытие которой состоялось в Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран. Автор снимков — фотокорреспондент АПН А. Соломонов. 60 работ фотомастера повествуют о жизни Германской Демократической Республики.

Во Франции, на международной выставке, организованной фотоклубом «Питхнфиерс», первого приза в разделе «Портрет» был удостоен фотолюбитель из Новосибирска Е. Кривцов за работу «Портрет мальчика».

Городам-побратимам посвящен фотоальбом «Краков — Киев». Совместное издание советских и польских авторов вышло на русском и польском языках. В его подготовке участвовали киевское издательство «Мистецтво» и краковское отделение Государственного издательского агентства ПНР.

Героическим будням тружеников Тюмени посвятил выставку своих работ, экспонированных в Киеве, фотокорреспондент журнала «Советский Союз» М. Начинкин. Зрители познакомились с нефтяниками Нижневартовска, строителями стальной магистрали Сургут — Уренгой, геологами Ямала.

«Москва — столица Олимпиады-80» — так называлась фотовыставка ТАСС, организованная в штаб-квартире ООН. На ней было представлено свыше двухсот работ фоторепортеров агентства, рассказывающих о столице СССР, развитии массового спорта в нашей стране, подготовке к XXII Олимпийским играм. Выступивший на вернисаже помощник Генерального секретаря ООН по общественной информации Я. Акаси заявил, что фотовыставка ТАСС явится новым вкладом в развитие взаимопонимания и доверия между народами.

Рижским издательством «Лиесма» выпущен в свет фотоальбом «Советская Латвия». Около 60 авторов в своих работах показали достижения Латвийской ССР за годы Советской власти.

Московский фотохудожник В. Молчанов выполняет иллюстрации на темы любимых книг. Интересны работы, сделанные в местах, связанных с именами А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, С. Есенина. Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры организовало выставку работ Молчанова «По литературным местам нашей Родины».

В Вильнюсском Дворце спорта состоялось открытие фотовыставки, посвященной 35-летию освобождения столицы республики от немецко-фашистских захватчиков. В экспозиции представлены фотоснимки из архива бывшего военного фотокорреспондента Ю. Каценбергаса. Архив репортера передан Обществу фотоискусства Литовской ССР.

Каунасским отделением общества «Знание» организован курс лекций по фотографии. Слушатели лектория познакомились с зарождением светописи и фотоискусством XIX века, с обзором современной мировой и советской фотографии, с работами литовских фотомастеров.

60-летию освобождения Урала от белогвардейских войск была посвящена выставка в Свердловске под девизом «Этих дней не смолкнет слава». На стендах — портреты видных военачальников тех лет, фотодокументы, рассказывающие о героизме уральских рабочих и крестьян.

«Человек крупным планом». Так называлась подборка фоторабот, которая экспонировалась во Дворце культуры «Ровесник» Белоярской атомной электростанции. Составлена она из коллекций народных фотостудий «Стоп-кадр» (пос. Заречный), «Товарищ» (Свердловск) и других.

Сто вариаций картины Леонардо да Винчи, с которой смотрит на нас знаменитая Мона Лиза, выполненных в технике фотогравюры, экспонировались на выставке «Сто улыбок Моны Лизы» в Таллине в мемориальном музее А. Таммсааре. Авторы работ — японские дизайнеры Макото Накамура и Шигео Фукуда. Этими работами они показали богатые возможности и методы полиграфии: каждый вариант картины имеет свое тональное и цветовое решение.

Творческая фотостудия «Фото и жизнь» Союза журналистов БССР выпустила фотоальбом, рассказывающий о легендарном партизанском командире К. С. Заслонове.

Десять лет Белорусское общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами поддерживает дружественные отношения с землей Нижняя Австрия. Осуществляется организация фотовыставок, тематических подборок, взаимные визиты. В зале БелОКС экспонировалась выставка «Город Винер Нойштадт». Работы повествуют о разрушенных в годы войны зданиях, восстановлении этого австрийского города, современных новостройках и архитектурных памятниках.

Как снимать хоккей?

ОБЩИЙ ВИД ДВОРЦА СПОРТА В ЛУЖНИКАХ. СНЯТО КАМЕРОЙ «ГОРИЗОНТ» С НИЖНЕГО УГЛА ЛОЖИ ПРЕССЫ

Известно, какое ожидание вызывают среди представителей прессы хоккейные чемпионаты: острота эмоций, столкновение характеров, противоборство игровых принципов — все это привлекает внимание фотожурналистов.

Множество забот доставляет организаторам соревнований непоседливый народ — репортеры. Как они работают на больших соревнованиях? Что беспокоит их? В чем видят они свои технические резервы? Эти вопросы сотрудник «Советского фото» Павел Ивченко задал четырем известным фотокорреспондентам: Мстиславу Боташеву, Анатолию Бочинину, Вадиму Крохину, Борису Юрченко. Редакция надеется, что их замечания и пожелания будут учтены организаторами хоккейных чемпионатов.

«СФ» — На крупных соревнованиях наметилась характерная тенденция — зона, в которой размещаются фоторепортеры, все более удаляется от спортивной площадки. Не теряется ли при этом смысл репортажа как рассказа непосредственно с места события?

М. Боташев — А вы заметили, как выросло количество журналистов, аккредитованных на крупных соревнованиях? Сотня фотографов, естественно, не поместится в свободных зонах у бортика. Всегда стоит продумать возможность съемки из ложи прессы.

А. Бочинин — Определенное место, отводимое для всех, — своеобразное уравнивание шансов. Здесь-то и должно проявиться мастерство. Да, хоккейная коробка окружена теперь сплошным пластиковым ограждением. Техническому качеству изображения это, конечно, вредит, но работать за такой защитой стало спокойнее.

РЕПОРТЕРЫ — НАРОД ДРУЖНЫЙ

Б. Юрченко — Первое, что необходимо для нормальной работы, — четко обозначить место для фоторепортеров, потому что сейчас — если иметь в виду репортеров кино и телевидения — фоторепортеры находятся в худшем положении. Ложа прессы Дворца спорта в Лужниках удобна для пишущих, но не для снимающих. Судите сами: ближние ворота хорошо видны лишь с 12—15 угловых мест, другая зона свободного обозрения из-за помех от ограждения площадки оказалась под самой крышей. Разместиться в «люльках» (перекрытиях над проходами) можно лишь в отсутствие там съемочных групп кино и телевидения. Некоторые наши коллеги так и смирились с одной точкой съемки. Кстати, многие фотокорреспонденты, имевшие разрешение находиться у бортика, редко пользовались своей привилегией — состояние пластикового ограждения, на котором оставались следы мощных бросков хоккеистов и их солидных доспехов, к финальным играм стало явно неудовлетворительным.

В. Крохин — Планируя съемку на таком интересном турнире, как первенство мира, хочется показать не только динамику самой игры, но и работу судей, поведение игроков на скамейке запасных, эмоции зрителей, тренеров. К сожалению, удачный крупный план становится редкостью. К примеру, скамейку запасных можно было снимать с расстояния около 40 метров. Лишь объектив 800 мм давал удовлетворительный крупный план (2 м по ширине на натуре). А вес объектива и штатива — почти 7 кг! При рекордной светосиле 5,6 выдержка составляла 1/125 с на пленке А-2, экспонируемой как 400 ед. ГОСТа. Стабилизация подобных объективов на такой скорости затруднительна даже на хороших штативах. Сложная по конфигурации головка с объективом 5,6/800 более похожа на резонатор, нежели на успокоитель вибраций. Такой вот «технической ценой» достается теперь простой, казалось бы, кадр. Ничего не зная о своем будущем «рабочем месте», нагружаешься аппаратурой про запас: у многих репортеров кофр весит килограммов пятнадцать, а некоторые приходят на съемку с двумя сумками и штативом! Автоматическая камера хранения была бы в таких случаях хорошим подспорьем прессе. По-видимому, руководители фотослужб должны подумать о том, все ли ограничения для фоторепортеров справедливы.

«СФ» — Какой аппаратурой вы работали на чемпионате? Что изменилось бы, если бы организаторы учли ваши просьбы?

М. Б. — Мое правило —

НА МОСКОВСКОМ ЧЕМПИОНАТЕ МИРА ПО ХОККЕЮ 1979 ГОДА
ФОТО В. ГАЙЧУКА, П. ИВЧЕНКО, Ю. СОКОЛОВА



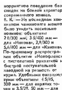
К ФИНАЛЬНЫМ ИГРАМ ПЛАСТИК ЗА ВОРОТАМИ БЫЛ ИСПЕЩРЕН СЛЕДАМИ ОТ МОЩНЫХ БРОСКОВ. ТРУДНО БЫЛО ВЫБРАТЬ ПРОЗРАЧНЫЙ КВАДРАТИК ДЛЯ ОБЪЕКТИВА



ЛИКОВАНИЕ КОМАНДЫ ЧССР СНЯТО ИЗ ВЕРХНЕЙ УГЛОВОЙ «ЛЮЛЬКИ» С РАССТОЯНИЯ 70 М ОБЪЕКТИВОМ 5,6/800 ММ 1/250 С. А-2 КАК 1000 ЕД. ГОСТа






СЕРИЯ КАДРОВ РАЗВИТИЯ ОДНОЙ ИЗ АТАК СНЯТА МОТОРНОЙ ПРОТЯЖКОЙ ПЛЕНКИ СО СКОРОСТЬЮ 1,5 КАДРА/С. ЗАМЕТНО, ЧТО СКОРОСТЬ ПРОТЯЖКИ ЯВНО НЕДОСТАТОЧНА

максимальная взаимозаменяемость комплекта, которым приходится работать. Две 35 мм камеры (одна из них — с мотором), телезумм «МТО-500» и телеобъективы «Зоннар» 2,8/180 и 4/300 мм подходят также к «Салюту», который заряжен, как правило, цветным материалом.

А. Б. — Пожалуй, я снимал бы так же. Сверху — объективами 200 и 400 мм на узкую пленку А-2, которую можно экспонировать в самых широких пределах. Конечно, незаменим мотор, потому что кульминации, с точки зрения изобразительной, редки, и в эти секунды скорость порой решает судьбу всей съемки. Снимая у бортика, применяю «широкоугольник» 35 мм. Специально для цветного слайда на отдельные игры приношу «Асахи-Пентакс 6×7», предварительные наметки позволяют определить необходимое количество объективов — обычно не более двух. Пленка — ДС-4.

Конечно, во время съемки приходится вступать в контакт не только с организаторами соревнований, но и со спортсменами. Хотелось бы и с их стороны видеть корректное поведение без скидок на боевой характер современного хоккея.

В. К. — На последнем хоккейном чемпионате можно было увидеть несколько новинок: объективы 2,8/300 мм, 3,5/400 мм — для «Никона», 2,8/300 и 5,6/800 мм — для «Кэнона». По-прежнему распространен объектив «Новофлекс» с пистолетной рукояткой и быстрой поступательной наводкой на резкость от курка. Удобными оказались зумм-объективы 4,5/85, 300 мм — для верхних точек и 3,5/28, 50 мм — для работы у самого бортика.

Подтвердилась приверженность репортеров к надежным, апробированным моделям камер, 80% которых использовались с мотором. Любой фотограф обязан представлять свои перспективы — и технические, и творческие, и быть готовым к возможному расширению круга задач, которые он должен будет решить на съемке крупных соревнований. Возрастающая нагрузка требует совершенствования работы обеих сторон — и репортера, и устроителей соревнований. Сейчас уже не является проблемой синхронизация

СЪЕМКА ЧЕРЕЗ ПЛАСТИКОВЫЙ БОРТИК ВПОЛНЕ ВОЗМОЖНА ДАЖЕ ПАНОРАМНЫМ «ГОРИЗОНТОМ». СЛЕДЫ БЛИКОВ ПО КРАЯМ НЕ МЕШАЮТ ОСНОВНОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ



работы нескольких камер, установленных в режиме ожидания на «верных» точках. Дистанционное радиоуправление, ножной командный коммутатор освободят руки и, в известной степени, глаза. Репортер может сосредоточиться на выполнении неординарной задачи и в то же время у него будет гарантия получения специального или служебного кадра, требующего значительного времени ожидания на «неудобной» точке.

С другой стороны, от организаторов требуется не просто увеличение количества традиционных мест размещения, но и поиск — совместно с репортерами — принципиально новых зон съемки. Для хоккея и фигурного катания это могут быть прозрачные «окна» в нижней части бортика.

Б. Ю. — Мое мнение может показаться консервативным, потому что я не сторонник электроники, требующей дополнительных забот. Свободного от съемок времени едва хватает на обработку отснятого материала. Зимой боишься застудить камеру, путаешься в проводках и батарейках, рассованных по карманам. Лишь начало работы с такой аппаратурой радует своими возможностями, но очень скоро прихотливость электронных систем дает себя знать. Поэтому я сомневаюсь в превосходстве «Лейки R3» или «Кэнона А1». Эксплуатация и ремонт фотооборудования упростятся, если все редакции будут стремиться унифицировать свои закупки.

На нынешнем чемпионате предпочитаю снимать сверху, из свободных «люлек», поверх прозрачного ограждения, так, чтобы хорошо были видны и те и другие ворота. Аппаратура? Две 35-мм камеры с мотором: одна с объективом 80—200 мм, другая — с «Новофлексом» 6,8/400 мм с быстрой наводкой на резкость. Пленку 3X Pan экспонирую как 1600 ASA, поэтому основная скорость — 1/1000 с и можно обойтись без помощи штатива. Зумы недолюбливаю из-за их относительно низкой светосилы, запас которой нужен в основном для точности фокусирования.

По-моему, начинать разговор о технических резервах качества следует с фотоматериалов. Многие довольны пленкой А-2, ее фотографической широтой и удобством в применении. Однако приемлемое качество возможно при экспонировании ее не более чем 500 ед. ГОСТа, причем даже оптимальные характеристики не отвечают современному уровню. Разрешение черно-белой пленки желательно не менее 100 лин/мм при светочувствительности 1000—1500 ед. ГОСТа и нормальной градации тонов. Как известно, такие параметры черно-белых пленок достигнуты и остается лишь внедрить их в практику редакционной работы.

Организационный момент: смена точек съемки после каждого периода игры — вовсе не прихоть, самая удачная серия кадров с использованием разнообразной телеоптики и каких угодно ухищрений в конечном счете будет выглядеть однообразно, если она снята с одной точки. Помимо возможности находиться у бортика, необходимы четыре зоны съемки, диаметрально расположенные относительно арены. Хорошо, если они будут продублированы на различной высоте. Придется пожертвовать всего 6—8 зрительскими местами. Размещение фоторепортеров прессы должно быть учтено при проектировании любых спортивных сооружений.

«СФ». — Работа фотокорреспондента сейчас требует максимальной универсальности аппаратуры, и, несмотря на тенденцию к миниатюризации камер, вес кофра с аппаратурой за последние пять лет удвоился...

М. Б. — Причин тому много: требования редакции, полиграфии и даже... правильно спланированные зоны передвижения. К примеру, на прошедшей Олимпиаде мы разработали точный план передвижения, чтобы не терять времени на подбор объективов и непроизводительную ходьбу с места на место, которая при всей профессиональной оправданности воспринимается зрителем как бездумное шатание по спортивной арене.

А. Б. — Специализация позволяет репортеру точнее знать свои возможности и избавиться от лишнего веса аппаратуры. Иногда обременяющей становится необходимость иметь цветной кадр не менее 6×6 см. Комплект рольфильм-камеры редко взаимодополняет комплект 35-мм камер (исключение — «Пентакон» — «Практика»). Отсюда — удвоение веса кофра. Но должен ли репортер превращаться в носильщика?

И еще: если редакционное задание жестко обусловливает кадр, это, конечно, влияет на технический план предстоящей съемки, а во время работы настолько связывает инициативу, что в результате может быть потеряно все наиболее характерное и интересное.

В. К. — Бывает и так: закончилась аккредитация, проведена пресс-конференция, но по-прежнему остаются неясными ваши права и возможности. Вот и собирается аппаратура — всего понемногу, на всякий случай. Какой уж тут план или обдумывание деталей и технических нюансов! Все поглощены общим потоком, стирающим индивидуальности, да и экипировка становится у всех одинаковой — усредненной. Отсутствие мобильности компенсируется количеством отснятых пленок, а попытка перебраться на другое место — так будет чуть лучше! — пресекается запрещающим жестом администратора: «Наверх! У вас же есть телеобъективы!» Так телеобъектив из союзника превращается во врага.

Б. Ю. — Рост ограничений за последнее время опережает увеличение технических возможностей фотографов. Может быть, стоит подумать о сокращении объема аккредитации? Создание пула спортивных журналистов положило бы конец многим организационным неурядицам. Десять-пятнадцать фоторепортеров вполне удовлетворят потребности центральной прессы. Тогда исчезнет та неорганизованная толпа людей с фотоаппаратами, которая мало украшает праздничные минуты завершения соревнований.



ПОСЛЕДНИЕ МИНУТЫ ЧЕМПИОНАТА. ХОТЯ БЫ ОДИН КРУПНЫЙ ПЛАН. РАССТОЯНИЕ СЪЕМКИ — 50 М. F —300 ММ

ФРАГМЕНТ ДЕМОНСТРИРУЕТ РАЗРЕШАЮЩУЮ ВОЗМОЖНОСТЬ МАТЕРИАЛА

Владимир Анцев Зонная система при экспонировании

Многие, даже опытные фотографы, пользующиеся в своей работе экспонометрами, иногда обнаруживают, что основные детали снятого сюжета печатаются легко и просто, а дальние планы требуют доработки, так как переданы на негативе с большой передержкой или недодержкой. Бывает и наоборот: плотность наиболее важной части изображения настолько мала, что исправить такой негатив при фотопечати не удается. Казалось, все было выполнено правильно, а замысел фотографа не воплощен. Очевидно, что вопросы экспонометрии требуют определенного понимания фотографом характеристик светочувствительного материала, экспозиционных и светотехнических величин, которыми ему приходится оперировать.

Метод зонной системы Ансела Адамса * заключается в распределении яркостей снимаемого объекта по зонам в пределах фотографической широты пленки. Аналогичными методами пользуются кинооператоры. На съемочной площадке тщательно производятся экспонометрические замеры освещенности или яркости основного объекта съемки и дальних планов. Добиваясь оптимально возможного соотношения яркостей снимаемой сцены, оператор тем самым получает правильное распределение плотностей почернений на кинонегативе. В отличие от фотографии окончательным результатом работы оператора является кинонегатив *, плотность отдельных участков которого уже нельзя изменить после съемки.

С другой стороны, фотографы не всегда имеют возможность оценить яркость тех или иных деталей снимаемого объекта. При фотографировании пейзажа, животных, удаленных архитектурных деталей экспонометрические замеры яркостей (или общей освещенности) с точки съемки часто приводят к ошибке. Можно ли утверждать, например, что яркость бронзового барельефа на фронтоне светлого здания совпадает с показаниями экспонометра? Для того чтобы определить яркость барельефа, понадобится экспонометр с небольшим углом зрения.

В своей работе Адамс применяет метод «точечных» измерений, то есть измерений отдельных участков снимаемого объекта, используя экспонометры с углом зрения 1° и даже 0,5°. Большое значение он придает калибровке экспонометров и сверке с эталонным лабораторным фотометром.

Работая с «интегральным» экспонометром, как с «точечным», желательно подходить ближе к объекту, чтобы измерить яркость отдельных участков или, при большой площади сюжета с постоянной освещенностью, производить замеры отдельных его объектов.

«Эксперименты, методы проб и ошибок и простая удача — пишет Ансел Адамс, — дали нам хорошие практические знания по фотографии, но я всегда считал, что творческий фотограф должен работать где-то, где сходятся сенситометрия и работа наобум». Однако вся зонная система была разработана на точных сенситометрических расчетах, многочисленных пробах, экспериментах и тщательном анализе полученных результатов.

1. Характеристическая кривая и зонное распределение яркостей

Зависимость плотности почернения D светочувствительного материала от экс-

РИС. 1. ГРАФИК ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКИХ КРИВЫХ НЕГАТИВНОЙ ЧЕРНО-БЕЛОЙ ПЛЕНКИ

* Ансел Адамс — американский фотограф-пейзажист, известен как создатель зонной системы при экспонировании.

* Следует отметить, что оптические плотности киноизображения находятся в пределах от 0,2 (тени) до 1,4—1,5 (яркие света). Оптическая плотность лица — в пределах 0,5—1.

ТАБЛИЦА 1

Величины диафрагм	64	45	32	22	16	11	8	5,6	4	2,8
Единицы показаний экспонометра для V	1/32	1/16	1/8	1/4	1/2	1	2	4	8	16
Коэффициент изменения экспозиции	1/2	1	2	4	8	16	32	64	128	256
Шкала экспонометра Вестон	—	U	—	—	A	↓	C	—	O	—
Зоны	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Серая шкала										

ТАБЛИЦА 2

Коэффициент изменения экспозиции	1/2	1	2	4	8	16	32	64	128	256
Зоны	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Отражения в алюминиевом рефлекторе										×
Белые бумажные полоски									×	
Светло-серые стены								×		
Кожа лица							×			
Темно-серый костюм					×					
Классная доска				×						
Вентиляционная решетка	×									

ТАБЛИЦА 3

Коэффициент изменения экспозиции	1/2	1	2	4	8	16	32	64	128	256
Зоны	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	XI
Тень под скалами	×	×								
Деревья, стволы				×	×					
Блестящие скалы									×	
Средние скалы						×	×	×		
Легкие тени скал					×	×	×			

позиции H определяется характеристической кривой. С увеличением экспозиции увеличивается плотность. На прямолинейном участке кривой приращение плотности прямо пропорционально приращению экспозиции. Этот участок называется фотографической широтой светочувствительного материала.

В нормальном негативе яркость участков изображения воспроизводится в пропорциональном соотношении с почернениями. То есть, у нормального негатива интервал яркостей равен фотографической широте или меньше ее. Чем круче характеристическая кривая, тем выше контрастность (γ) фотоматериала.

Адамс разбивает характеристическую кривую до конца ее прямолинейного участка на 10 зон (рис. 1). Диапазон плотности для средней кривой от 0 до IX зоны соответствует 1,70 (диапазон непрозрачности 1 . 50). Для VI зоны экспозиции плотность негатива будет 1,20 или 1,10 — выше плотности вуали, плотность I зоны — на 0,1 выше плотности вуали, а плотность IX зоны — 1,8*. Весь диапазон яркостей в природе он делит на десять ступеней непрерывной серой шкалы от самого белого до самого черного тона, получая 8 промежуточных оттенков серого тона. Таким образом, яркости объекта и диапазон плотностей отпечатка передаются десятью зонами подобно серой шкале в соответствии с показаниями экспонометра. В таблице 1 даны относительные соотношения диафрагмы и экспозиции (в условных числах). Коэффициент изменения экспозиции КЭ, а следовательно, и величины диафрагмы и выдержки изменяются в геометрической прогрессии.

Реперными точками этой таблицы будут 0 зона, соответствующая «абсолютно черному», V зона — «среднему серому», зона VI, правильно отображающая на черно-белом материале кожу человека, и IX зона — соответствующая «абсолютно белому». Адамс предупреждает, что не следует воспринимать приводимые значения буквально, но необходимо чаще анализировать отпечатки, сравнивая их участки с серой шкалой. V зона соответствует яркости стандартной кодаковской карты, имеющей 18-процентную отражательную способность. Значение выдержки для зоны V будет соответствовать «нормальному серому» тону.

«Каков бы значение яркости мы ни поставили на зону V шкалы экспозиции, — замечает Ансел Адамс, — негатив или цветной слайд будут иметь значения проявленной плотности V и при нормальной печати будет получена плотность отпечатка, соответствующая зоне V».

2. Визуальная оценка яркостей

Для того чтобы правильно воспринимать яркости участков изображения и относить их к соответствующим зонам, фотограф должен приобрести опыт визуальной оценки.

Адамс приводит следующую сюжетную ситуацию: классная комната, светло-серые стены, на одной из которых прикреплены белые бумажные полоски, классная доска, алюминиевый рефлектор фотолампы, на стене у потолка — черные отверстия за вентиляционной решеткой. Костюм человека, находящегося в комнате, — темно-серый. Попробуйте распределить яркости этого сюжета по зонам. Выделив сначала участки крайних значений яркостей (самого яркого белого и самого черного), а комментатор зонной системы распределяет остальные — по серой шкале (таблица 2).

Другой пример спокойного пейзажа в рассеянном освещении — скалы и деревья. Распределение яркостей по зонам в данном случае можно производить, руководствуясь не реальностью снимаемой сцены, а эмоциональным ее раскрытием, чтобы получить желаемое разделение плотностей отпечатка (таблица 3). Тени под скалами — зоны 0 и I, освещенные плоскости скал для передачи их фактуры помещены в VIII зону. Поверхности скал с небольшой освещенностью — зоны V—VII, легкие тени на скалах — зоны IV—VI. Деревья окажутся в зонах от III до VI. В дальнейшем, варьируя экспозиции и режимы проявления, можно растянуть узкий диапазон на негативе до желаемого диапазона плотностей на отпечатке.

Потребуется некоторый опыт, чтобы в соответствии с градациями серой шкалы научиться представлять относительные яркости снимаемого сюжета и плотности будущего фотоотпечатка. Такая визуальная оценка необходима для предвидения невозможности передачи яркостей некоторых деталей изображения. Например, белое здание в тени и голубое небо одинаковы по яркости и отделить их на черно-белом отпечатке, возможно, и не удастся.

(Продолжение следует)

* Здесь рассматриваются материалы со значением светочувствительности и плотности до ASA

Фотосервис на спартакиаде

Для японской фирмы «Никон» — официального поставщика профессиональной фотоаппаратуры Московской Олимпиады-80 — Спартакиада народов СССР была своеобразной репетицией.

Организованный сотрудниками фирмы под руководством г-на Накаяма пункт фотосервиса помещался в пресс-центре Центрального стадиона имени В. И. Ленина. По соглашению вместе с японскими мастерами работали инженеры по эксплуатации фотоаппаратуры ТАСС и АПН. Компактно сформированный пункт обеспечил бесперебойную работу более ста советских и иностранных фоторепортеров, аккредитованных на финальных соревнованиях VII Спартакиады.

Обслуживание включало возможность бесплатного проката определенного количества аппаратуры, сменной оптики и приспособлений комплексной системы 35-мм фототехники, выпускаемой фирмой «Никон», а также оперативный ремонт и профилактику аппаратуры, принадлежащей фотокорреспондентам.

Спортивные фотожурналисты получили возможность ознакомиться на практике с новыми разработками фирмы: сверхсветосильными объективами 2/135, 2/200, 2,8/300, 3,5/400 мм, крайне необходимыми для спортивной съемки; шифт-объективом 2,8/35 мм для архитектурной и технической съемки, «фотопулеметом» — специальной моделью «Никона» с мотором МД-100, позволяющим снимать со скоростью до 10 кадр/с; дистанционным радиоспуском.

Работа службы была организована так продуманно и четко, что языковое различие редко становилось препятствием, а помощь переводчицы требовалась лишь в особых случаях. Объем работы оказался достаточно большим — через руки механиков прошло около трехсот камер, моторов и объективов. Ремонт любой категории сложности, включая капитальный, с заменой узлов и механизмов, производился в течение одного дня, а профилактика — в присутствии фоторепортера. Механики были готовы ко всяким неожиданностям, хорошо оснащены инструментом и специальными приспособлениями для регулировки отдельных механизмов камер и объективов, разработанными и изготовленными самой фирмой.

К примеру, компактный универсальный прибор для комплексной проверки работы затворов всех типов позволял моментально определить скорости движения шторок, величину выдержки и ее стабильность по площади кадра. С помощью того же прибора можно тарировать экспонометрические устройства и проверять точность работы автоматики камеры.

Опыт сотрудничества с ведущей фирмой-производителем профессиональной фототехники был полезен. Можно надеяться, что представители «Никона» также успешно справятся с большой и ответственной работой по обеспечению бесперебойного функционирования фотослужб на Московской Олимпиаде-80.

В. ГУДКОВ, АПН

СОТРУДНИКИ ФИРМЫ НА ПУНКТЕ СЕРВИСА
ФОТО А. КНЯЗЕВА

На вашу книжную полку



Л. Пирожников. Голография и наглядная агитация. М., «Плакат», 1978

Автор знакомит читателей с новой многообещающей областью науки и техники — голографией. Благодаря ее достижениям, появилась возможность получать изображения, создающие полную иллюзию присутствия наблюдаемых объемных предметов.

В книге раскрыт принцип создания голограмм. Отдельные разделы посвящены перспективам применения голографической изобразительной техники в наглядной агитации — в изобразительном искусстве и культурно-просветительной работе. Вот названия некоторых глав: «Как сделать изображение объемным?», «Голографическая память», «Голография и наглядная агитация», «Голографический кинематограф», «Голографическое телевидение», «Лазерная палитра и лазерная кисть». Книга богато иллюстрирована.

С. Марков. В природу с фотоаппаратом. М., «Знание», 1978

Среди различных средств изучения природы одно из самых массовых и доступных — фотографирование. Автор рассказывает о целях и задачах фотоохоты, об организации и проведении съемок в различных географических зонах, одновременно предупреждает о последствиях неосторожного вторжения в дикую природу.

В книге есть главы, посвященные выбору аппаратуры, оптики, фотоматериалов, технике съемки и лабораторной обработки. Издание иллюстрировано большим количеством фотографий, как черно-белых, так и цветных.

Д. Букимович. Практическая фотография. Изд. 3-е, переработанное и дополненное. М., «Искусство», 1979.

Это — практическое руководство по черно-белой фотографии для начинающих фотолюбителей. В книге в популярной форме изложены основы фототехники — что нужно знать о фотоаппаратах и объективах, о фотопленках и фотобумагах, как рассчитать экспозицию, как проводить съемку и проявлять отснятый материал, как получить качественный отпечаток.

Творческие вопросы рассматриваются в ней в общем виде, в той мере, в какой они связаны с применением конкретных фототехнических средств или специальных приемов.

В руководстве даны рекомендации по оборудованию домашней фотолаборатории, по изготовлению диапозитивов, рассказано, как делать репродукции, макро- и микроснимки, панорамные и стереоскопические фотографии.



«Времена года». Фотоальбом. (Общая редакция С. Михалкова, составитель В. Чернов, оформление художника Д. Бисти). М., «Планета», 1978

Видовое подарочное издание, посвященное пейзажу средней полосы России.

В альбом вошло около ста цветных снимков ведущих советских фотомастеров. Снимки объединены в циклы по временам года — лето, осень, зима, весна.

Фотопейзажи сопровождаются стихами русских классиков и современных советских поэтов о природе.

М. Муразов. Арена. Фотоальбом. (Автор-составитель И. Менджерицкий. Вступительное слово Ю. Никулина). М., «Планета», 1978.

Это последняя большая работа Мирослава Муразова. В издание подарочного типа вошло 114 черно-белых и цветных фотографий. Они во всем блеске показывают мир циркового искусства, красочный, радостный, романтический.

Альбом — динамичный фоторассказ о смелых, красивых, сильных и ловких людях.

Начало

ПРОДОЛЖЕНИЕ СО СТР. 26 ●

а одной из работ зрителю открываются переходящие один в другой — от переднего до самого дальнего, где-то там, на горизонте — планы, показывающие масштабы сельского праздества, окрашенного исподволь тонким лиризмом.

Лиризм, разлитый, как я уже говорил, в работах многих, будто специально сконцентрирован в снимках Р. Мухаметзянова, но кроме того, в его снимках есть еще две «краски», умело использованные и хорошо «работающие»: психологизм и явственно прослеживаемая сюжетность. Сохраняя своеобразие своего почерка, Мухаметзянов вместе с тем движется в едином русле, когда речь идет о выборе и трактовке тем.

Из снимков В. Михайлова во время обсуждения наибольший интерес вызвала серия «Рабочие». Автор предлагает нам нетрадиционное решение: скромный цех, простые формы труда, будничный облик рабочих. При том, что все на этих снимках чуть отдалено от зрителя и потому нельзя угадать привычные контуры станков и знакомый характер работы — происходящее воспринимается в естественном гармоническом единстве людей и машин, частного и общего в картине по-своему красивого труда.

Выставка казанских фотолюбителей, получившая высокую оценку на обсуждении, конечно же, не только подводит итоги сделанному, но и ставит вопросы дальнейшего развития. Ю. Борев справедливо призывал казанцев к более последовательному и четкому изложению своих программных фотографических идей. Л. Шерстенников говорил о необходимости точного определения драматургии в сериях и отдельных снимках. В. Гендэ-Роте обратил внимание на овладение всеми средствами технического мастерства. Говоря другими словами, обсуждение — и в этом его принципиальное достоинство — оценив коллекцию, как она сложилась сегодня, стало, вместе с тем, и взглядом в завтрашний день.

Каким он будет у фотолюбителей из Казани — зависит от них! Начало, по общему мнению, было интересным.

Первые шаги

Ведет рубрику инженер Г. ЩЕПАНСКИЙ

Идя навстречу многочисленным просьбам читателей, редакция открывает новую рубрику — «Фотошкола». Под этой рубрикой намечается опубликовать цикл статей для тех, кто делает первые шаги в фотографии.
Мы познакомим начинающих фотолюбителей с основными процессами получения снимков, расскажем об устройстве и выборе фотоаппарата, о светочувствительных фотоматериалах и фотопринадлежностях, о выборе сюжета и основах композиции.

Слово «фотография» образовано от греческих «фотос» — свет и «графо» — пишу и в переводе на русский означает «светопись». Фотография — это способ получения изображений, основанный на действии света на светочувствительные фотоматериалы. К основным процессам этого способа относятся: фотографирование, или съемка, химическая обработка фотоматериала и печать снимков.
Для съемки фотоаппарат заряжают светочувствительным материалом — пленкой, которая защищена в нем от воздействия света. При фотографировании в течение определенного времени — выдержки — пленку подвергают действию света. Этот процесс называют экспонированием.
На пленке образуется скрытое изображение снимаемого объекта. Для того чтобы перевести его в видимое, пленку обрабатывают в специальных растворах и получают негативное изображение, или негатив. На негативе светлые участки объекта съемки будут темными, а темные — светлыми. В процессе печати с негатива печатают снимок, или позитив. Такова схема. В дальнейшем мы рассмотрим отдельно каждый из этих процессов, а теперь перейдем к устройству фотоаппарата.

Фотоаппарат и его основные части
На рис. 1 показан фотоаппарат «Смена-8М». В инструкции к фотоаппарату дается его подробное описание. Мы воспользуемся этой моделью в качестве примера для знакомства с основными частями и узлами фотоаппаратов.
Основой конструкции фотоаппарата является **корпус.** На передней стенке корпуса крепится объектив. За объективом находится свободное пространство — световая камера. Со стороны задней стенки корпуса световая камера ограничена кадровой рамкой, просвет в которой называется кадровым окном. От размера кадрового окна зависит размер съемочного кадра, являющегося одной из характеристик для классификации фотоаппаратов. Заднюю часть корпуса называют кассетной, так как по бокам световой камеры имеются гнезда для установки кассеты с пленкой и приемной катушки, на которую наматывается экспонированная пленка. Щель между задней стенкой корпуса и внешней стороной кадровой рамки называется фильмовым каналом.
Большая часть фотоаппаратов заряжается пленкой, помещенной в кассету. Некоторые модели, например «Любитель-166», заряжаются пленкой на катушках. Для защиты от засветки пленка намотана вместе со светонепроницаемой бумажной лентой — ракордом. Катушки и основные типы кассет показаны на рис. 2.
Главная часть фотоаппарата — **объектив**. Он предназначен для создания на пленке изображения фотографируемого объекта. Объектив — сложная оптическая система, состоящая из нескольких линз. На передней оправе объектива указаны его название, товарный знак, номер, фокусное расстояние и относительное отверстие.
Фокусным расстоянием (обозначается буквой F) называется такое расстояние от плоскости объектива до плоскости пленки, при котором объект, находящийся на очень удаленном расстоянии или, как принято говорить в фотографии, в бесконечности (обозначается знаком ∞), будет изображен резким. Наименьшее фокусное расстояние для объектива называется главным. В характеристике объектива указывается только его главное фокусное расстояние. От фокусного расстояния объектива зависит масштаб изображения. Чем оно больше, тем больше масштаб изображения.
Установка объектива на такое расстояние от поверхности пленки, при котором получается наиболее резкое изображение, называется фокусировкой.
Относительное отверстие определяет светосилу объектива, то есть его способность обеспечивать ту или иную освещенность изображения. Оно выражается числом, показывающим, какую часть от фокусного расстояния составляет диаметр действующего отверстия объектива.
Светосила увеличивается при увеличении светового отверстия объектива и уменьшается при увеличении фокусного расстояния. Другой важной характеристикой объектива является его **разрешающая сила**, то есть способность резко передавать мельчайшие детали изображения. Она оценивается по качеству изображения специальных штриховых рисунков — мир и выражается числом линий, различимых на 1 мм изображения. Разрешающая сила уменьшается от центра кадра к краям. У высококачественных объективов уменьшение разрешающей силы не превышает 30%.
Резкими на пленке получаются не только те объекты, на которые сфокусирован объектив, но и те, которые расположены немного дальше или ближе их. Расстояние, в пределах которого все объекты получаются резкими, называется **глубиной резко изображаемого пространства**. Следовательно, при фокусировке допустима некоторая неточность наводки в пределах этого пространства, которая не повлияет на резкость изображения.
Разрешающая сила может быть увеличена путем уменьшения светового отверстия объектива. Для этого служит **диафрагма**. Диафрагмы бывают различных типов. Наиболее распространены ирисовые диафрагмы (рис. 3). Они состоят из металлических лепестков С-образной формы. При полностью открытой диафрагме лепестки располагаются венцом вокруг оптического блока. При уменьшении светового отверстия повышается резкость и увеличивается глубина резко изображаемого пространства.
Чтобы определить границы изображения в пределах кадра, в фотоаппаратах имеется **видоискатель**. Видоискатели бывают рамочные, зеркальные и телескопические (рис. 4). Рамочный видоискатель обычно используется в качестве дополнительного. Он значительно удобнее видоискателей других типов в тех случаях, когда не требуется особой точности при определении границ изображения. Зеркальные видоискатели позволяют видеть не само пространство, а его изображение таким, каким оно будет на пленке. Этот принцип использован в зеркальных фотоаппаратах, о которых мы расскажем в дальнейшем. В телескопический видоискатель отчетливо видны и рамка, и объекты в пространстве. В поле зрения видоискателя часто располагают стрелочные, световые и цифровые указатели (индикаторы).
Затвор фотоаппарата — один из главных его узлов. Это механическое, электромеханическое или электронное устройство, предназначенное для пропускания света от объектива к пленке в течение определенного времени, то есть для отработки выдержки. По принципу действия затворы делятся на центральные и щелевые (рис. 5). Лепестки центрального затвора открывают действующее отверстие объектива от центра к периферии. Изображение возникает сразу на всей площади кадра. Освещенность его возрастает по мере расхождения лепестков и достигает наибольшей величины при полном их раскрытии. Разновидностью центральных затворов являются затворы диафрагменные. У них лепестки выполняют функции и лепестков диафрагмы.
В фотоаппарате «ФЭД-микрон» такой затвор обеспечивает выдержки до 1/800 секунды, а в фотоаппарате «Микрон-2» — до 1/650. Чем меньше относительное отверстие, тем короче выдержка. Лепестки центральных затворов обычно располагают возле диафрагмы (апертурные затворы) или за последней линзой объектива (залинзовые затворы).
Щелевые затворы имеют отсекатели света в виде шторок или секторов, расположенных у поверхности пленки или у кадрового окна. Часто такие затворы называют шторными. Длительность выдержки регулируется шириной щели между шторками и измене-

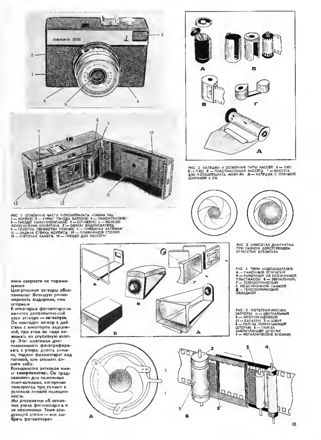


РИС. 1. ОСНОВНЫЕ ЧАСТИ ФОТОАППАРАТА «СМЕНА 8М»:
1 — КОРПУС; 2 — РЫЧАГ ВЗВОДА ЗАТВОРА; 3 — ВИДОИСКАТЕЛЬ; 4 — ГНЕЗДО СИНХРОКОНТАКТА; 5 — ОБЪЕКТИВ; 6 — КОЛЬЦО ФОКУСИРОВКИ ОБЪЕКТИВА; 7 — ОКУЛЯР ВИДОИСКАТЕЛЯ; 8 — ГОЛОВКА ПЕРЕМОТКИ ПЛЕНКИ; 9 — ПРИЕМНАЯ КАТУШКА; 10 — ЗАДНЯЯ СТЕНКА КОРПУСА; 11 — ПРИЖИМНОЙ СТОЛИК; 12 — СВЕТОВАЯ КАМЕРА; 13 — ГНЕЗДО ДЛЯ КАССЕТЫ

РИС. 2. КАТУШКИ И ОСНОВНЫЕ ТИПЫ КАССЕТ: А — ФК; Б — ТКЦ; В — ПЛАСТМАССОВАЯ КАССЕТА; Г — КАССЕТА ДЛЯ ФОТОАППАРАТА «КИЕВ-30»; Д — КАТУШКА С ПЛЕНКОЙ ШИРИНОЙ 6 СМ

РИС. 3. ИРИСОВАЯ ДИАФРАГМА ПРИ РАЗНОМ ДЕЙСТВУЮЩЕМ ОТВЕРСТИИ ОБЪЕКТИВА

РИС. 4. ТИПЫ ВИДОИСКАТЕЛЕЙ: А — РАМОЧНЫЙ ОТКРЫТЫЙ; Б — РАМОЧНЫЙ ИЗ ПРОЗРАЧНОЙ ПЛАСТМАССЫ; В — ЗЕРКАЛЬНЫЙ; Г — ТЕЛЕСКОПИЧЕСКИЙ С ПОДСВЕЧЕННОЙ РАМКОЙ; Д — ТЕЛЕСКОПИЧЕСКИЙ СКЛАДНОЙ

РИС. 5. ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАТВОРЫ: А — ЦЕНТРАЛЬНЫЙ; Б — ШТОРНО-ЩЕЛЕВОЙ (1 — БАРАБАН; 2 — ШКИВ; 3 — ГИЛЬЗА ОТКРЫВАЮЩЕЙ ШТОРКИ; 4 — ГИЛЬЗА ЗАКРЫВАЮЩЕЙ ШТОРКИ; 5 — МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ КРОМКИ)

нием скорости их перемещения.

Центральные затворы обеспечивают большую равномерность выдержки, чем шторные.

В некоторых фотоаппаратах имеется дополнительный узел затвора — **автоспуск.** Он приводит затвор в действие с некоторой задержкой, при этом не надо нажимать на спусковую кнопку. Этот механизм дает возможность фотографировать с упора, делать съемки, подняв фотоаппарат над головой, или снимать самого себя.

Большинство затворов имеет **синхроконтакт.** Он предназначен для включения ламп-вспышек, которыми пользуются при съемке в условиях плохой освещенности.

Мы рассказали об основных узлах фотоаппарата и их назначении. Тема следующей статьи — как выбрать фотоаппарат.

Лауреаты «СФ»-79»

Двенадцать номеров журнала этого года стали своеобразной турнирной площадкой для участников фотоконкурса, объявленного редакцией.

Конкурс «СФ» был посвящен 60-летию со дня принятия ленинского Декрета о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению. Условия конкурса не предполагали каких-либо тематических и жанровых ограничений — снимки могли отражать различные стороны жизни современного человека.

Лучшие работы периодически публиковались на страницах журнала. В объявлении о конкурсе редакция «СФ» пригласила читателей принять участие в работе жюри, поделиться своими мнениями о напечатанных снимках и оценить их по пятибалльной системе. Читатели активно откликнулись на это приглашение. Вот некоторые выдержки из писем.

Борис Савельев «9 Мая» — 4 балла (оценка Е. Бондурова, Московская обл.)

«В работе хорошо передана атмосфера праздника ветеранов войны. Чувствуется радость Победы и горечь утрат».

Таких отзывов на эту фотографию пришло очень много. Оценки — не ниже 4 баллов.

А вот другую работу Б. Савельева — «Перед концертом» читатели оценили как посредственную. Типичный отзыв: «Честно говоря, не понял, зачем девушке перед концертом вздумалось взбираться на барьер оркестровой ямы. Гитара, того и гляди, свалится в яму», — пишет Н. Зацепа из г. Али-Байрамлы. По этому и другим отзывам видно, что читателей в большей степени волнует глубина содержания, нежели формальные находки.

Глубины содержания читатель требует и от такого жанра, как натюрморт.

Г. Ткаченко из Орла пишет о работе Бориса Смелова «Натюрморт»: «Редкий жанр в нашем фотоискусстве! По подбору изображенных предметов снимок напоминает работы Йозефа Судека. Однако слова те же, а фраза иная и вызывает иные чувства. Натюрморты Судека сугубо интимные, часто с налетом тоски. Фотографии Смелова более тревожны, беспокойны». Оценка — 4 балла.

«Только серебро» Олега Мироница.

Интересным показался нам отзыв на эту работу, присланный С. Моргуновым из г. Чарджоу: «Нечасто видишь фотографии, которые вызывают пристальный интерес к героям сюжета. В центре кадра — фигура вратаря. Все, кто вокруг него, — менее остро, чем он, воспринимают происшедшее. Упущена победа может быть и по вине вратаря, о чем говорит красноречивый взгляд тренера». Оценка — 4 балла.

Читатели высоко оценили ряд публицистических работ. Пятью баллами (и даже с плюсом) отметил снимок Виктора Загуменнова «Нефтяники Туркмении» читатель А. Головин из Тюменской области: «Прежде всего в фотографии есть удачное композиционное решение. Несмотря на то, что дальняя фигура нефтяника — крайняя, она тем не менее и центральная. Автор неспроста дал близкие фигуры нерезкими. Обстановка непринужденная, естественная. Вглядитесь в лица — они красивы своим благородством, волей».

Также хорошо отозвались читатели о снимке фоторепортера Валентина Брязгина «Сталевары». «Удивительно, — пишет Т. Алешин из Челябинска, — что в снимке все предельно просто и все, как говорят актеры, вдохновительно. Нужна настоящая репортерская хватка, чтобы поймать мгновение, которое рассказало бы нам о человеке больше, чем самая подробная анкета».

Снимки лирического плана всегда нравятся читателям. Работы Антанаса Суткуса «Лето в деревне» и Ромуальдаса Ракаускаса из цикла «Цветение» были единогласно признаны удавшимися. «Поразительное постоянство лирического темперамента» — так лаконично определяет цикл «Цветение» Ю. Афонин из Кемерово.

В работе А. Суткуса некоторые читатели усмотрели новизну почерка фотомастера. Н. Василевский из Ростова-на-Дону считает, что А. Суткус выступил в манере, несвойственной ему, — в лирическом ключе. По-видимому, нет необходимости в том, чтобы ограничивать поиски фотохудожника. Новые выразительные возможности (иной подход к теме, более совершенная техника и др.) естественно ведут к новизне фотографического языка.

Недостаток места не позволяет привести отклики читателей на другие работы, опубликованные в журнале. Редакция выражает признательность всем, кто откликнулся на наш конкурс, и особо отмечает активность читателей Д. Пономаренко (Киев), Е. Бондурова (Московская обл.), Г. Ткаченко (Орел), А. Головина (Тюменская обл.), С. Бегунова (Псков).

Внимательно ознакомившись с мнениями читателей, жюри вынесло следующее решение.

Первая премия присуждена московскому фотолюбителю Борису Савельеву за снимок «9 Мая» («СФ» № 5). Жюри отметило значительность темы и емкость изобразительного решения.

Три вторые премии присуждены фотожурналисту из Ленинграда Валентину Брязгину за снимок «Сталевары» («СФ» № 7), вильнюсскому фотохудожнику Антанасу Суткусу за снимок из цикла «Лето в деревне» («СФ» № 1) и Детлеву Штайнбергу (ГДР) за серию снимков «Строители БАМа» («СФ» № 12).

Третьи премии присуждены ленинградскому фоторепортеру Олегу Мироницу за снимок «Только серебро» («СФ» № 6), фоторепортеру из Москвы Виктору Загуменнову за снимок «Нефтяники Туркмении» («СФ» № 1) и Борису Смелову за «Натюрморт» (СФ» № 2). Итак, конкурс закончен, но его решено продолжить в 1980 году. Условия остаются прежними: тематика и жанры — без ограничений, формат снимков — 24×30 см. Не забывайте указывать на обороте отпечатков фамилию, имя, отчество (полностью) и адрес с почтовым индексом.

Напомним, что конкурсные снимки, не принятые к публикации, авторам не возвращаются.

Успехов вам в конкурсе «СФ» 80»!

ФОТОКОНКУРСЫ

«Коллеги»

Общество фотоискусства Литовской ССР и редакция журнала «Советское фото» проводят фотоконкурс на тему «Коллеги».

Цель конкурса — отразить в снимках повседневный труд фоторепортеров и фотографов, его специфические особенности.

В конкурсе могут принять участие профессиональные фотографы и любители.

Принимаются черно-белые и цветные фотографии форматом 24×30 и 30×40 см. Каждый автор может направить до 6 работ. Серия считается за одну работу.

Ко всем снимкам обязательно прилагаются контрольные отпечатки размером 13×18 см.

На обратной стороне отпечатков необходимо указать фамилию, имя, отчество автора, адрес с почтовым индексом, название работы, и, желательно, фамилии героев фотографии.

Снимки направлять по адресу: 232000, Вильнюс, ул. Пионерю, 8, Общество фотоискусства Литовской ССР. На конкурс «Коллеги».

Последний срок приема работ — 1 марта 1980 года.

Заключительным этапом фотоконкурса станет выставка, которая откроется 1 апреля 1980 года в Вильнюсе, в салоне общества фотоискусства.

Для победителей конкурса учреждены: Главный приз Общества фотоискусства Литовской ССР, призы общественных организаций, редакций газет и журналов, издательств и агентств печати.

Каждому участнику выставки будет выслан каталог и афиша. Непринятые к экспозиции работы возвращаются авторам.

К СВЕДЕНИЮ НАШИХ АВТОРОВ

Редакция просит авторов статей и фотоснимков, присылаемых в журнал, сообщать о себе следующие данные:

— фамилию, имя, отчество (полностью);

— полный адрес с обязательным указанием почтового индекса.

В случае отсутствия перечисленных сведений редакция не может гарантировать своевременную пересылку авторского гонорара за опубликованные произведения.


КОНКУРС Ф80
ВИКТОР СПИВАК ТРЕНЕР

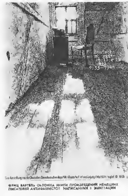
Валерий Кичин Фотографика — ремесло и творчество

Существует некая терминологическая путаница. Некое смещение понятий, связанное с фотографикой. Чаще всего под фотографикой понимают способ лабораторной обработки снимка, то есть трактуют термин чисто технологически. Но в искусстве, как известно, технология — лишь средство. Искусство начинается с осознания цели. Между тем даже авторитетный конкурс фотографики в Минске во главу угла ставит именно технический прием — от этого в коллекциях конкурса соседствует несовместимое, соревнуются явления разных порядков. Да и недавняя выставка художественной фотографии на Малой Грузинской улице в Москве рядом с законченными произведениями демонстрировала снимки, которые А. Вартанов в своей статье («СФ», 1979, № 11) точно назвал «полуфабрикатами, ждущими своего окончательного применения в связи с какой-то более определенной... творческой задачей». Какой же?

Видимо, учитывая сложившуюся практику, Е. Черневич в своей статье «Из истории графического дизайна» («СФ», 1979, № 2) вынуждена специально оговаривать: слово «фотографика» употребляется ею как обозначение специфического вида искусства, синтезирующего средства графики, типографики и фотографии для решения задач дизайна.

Но вдумаемся, ведь именно в оговорке этой заложен уже не формальный, а содержательный подход к явлению искусства, попытка обозначить его специфику с точки зрения его задачи, его идеи. Не странно ли, что разговор о таких фундаментальных категориях возникает у нас подчас именно в оговорках?

Чисто эмпирически фотографика как вид творчества давно уже исправно работает во многих областях нашей жизни. Это фотография особого рода, общего у нее с привычной нам фотографией (документальной, художественной) нередко лишь техническая основа. И тем не менее это — фотография. У нее свои законы, своя сфера применения и способы восприятия, вне которых произведение фотографики способно вызвать недоумение. И вызывает, будучи изолированным от необходимого контекста.



ФРИЦ ВАРТЕЛЬ ОБЛОЖКА КНИГИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НЕМЕЦКИХ ПИСАТЕЛЕЙ АНТИФАШИСТОВ, НАПИСАННЫХ В ЭМИГРАЦИИ

ИОАХИМ ЯНСОНГ КОЛЛАЖ К ТЕМЕ «ДОМ»



Взгляните на фотоработы, помещенные на этих страницах, не читая подписей под ними. Все они покажутся малопонятными, их легко заподозрить в формализме и трюкачестве. Теперь прочтите подписи.

И согласитесь, как только один снимок окажется плакатом фотовыставки, другой — конвертом для грампластинки, третий — театральной афишей или обложкой книги, все станет на свои места. У одного задача чисто декоративная, у другого — информационно-рекламная, третий передает попытку автора символически выразить смысл пьесы Армана Гатти, поставленной Немецким театром в Берлине. Один выполнен методом специальной лабораторной обработки, другой — с применением монтажа, третий представляет собой очевидный коллаж. В композицию неотъемлемой частью входит шрифтовое хозяйство — тоже тщательно продуманное, подобранное и фотографически обработанное. А вот и элементы чистой графики — без «фото». И все это слито в некое единство, природа которого несомненно художественна, ибо конечной целью является образ. Образ музыки, которая записана на пластинке. Спектакля, который вы увидите, заинтересовавшись афишей. Книги, которую раскрыли, привлеченные интересно выполненной обложкой.

Все эти фотографические, подчеркиваю, по своей природе работы я увидел в лейпцигской Высшей школе графики и книжного искусства на отделении фотографики, которым руководит Иоахим Янсонг, молодой, но очень известный в ГДР график. Наверное, есть определенная закономерность в том, что именно в ГДР, где традиционно высока культура издательского дела, соединили фотографию и графику на основе научно разработанной системы художественного образования и вот уже много лет готовят специалистов совершенно уникального профиля — фотографиков. Не людей, умеющих травить «кровянкой» контуры изображения на позитиве, а художников,

владеющих всем многооб-
разием творческих и тех-
нических приемов которые
могут понадобиться самым
разным сферам книжного,
плакатного и рекламного
дела Владеющих пером и
фотокамерой, штрихом и
полутонами знающих «се-
креты» фотолабораторий и
шрифтовую «палитру» ти-
пографий. И самое глав-
ное — способных обдуман-
но целенаправленно под-
чинить этот свой арсенал
конкретной идейной и ху-
дожественной задаче.
Сформулировать эту зада-
чу. Воспламениться собст-
венной творческой идеей,
а не только пришедшим со
стороны «заданием».
В студентах Высшей школы
графики и книжного искус-
ства в Лейпциге меня пора-
зила прежде всего абсо-
лютная самостоятельность
творческих импульсов. Пре-
подаватели здесь так по-
ставили дело, что учебные
задания обязательно будят
собственную инициативу.
Не ограничивают ее, а дают
ей направление и выпус-
кают на простор. В даль-
нейшем, в другой статье,
я постараюсь рассказать
о том как эти принципы
осуществляются в области
документальной и художе-
ственной фотографии на
соответствующем факуль-
тете школы А сейчас —
вернемся к фотографике
Курс, разработанный Иоахи-
мом Янсонгом, рассчитан
на пять лет. Он вклю-
чает в себя все виды и
жанры фотографии, нахо-
дящие применение в раз-
личных сферах массовых
коммуникаций — от чисто
прикладной по своим зада-
чам рекламной афиши до
фотоальбома-календаря, от
книжной суперобложки и
телевизионной заставки до
актуального плаката. Сни-
мок не является здесь ко-
нечным результатом — он
лишь изобразительный ма-
териал, при помощи кото-
рого художник создает
оригинальное, синтетичное
по средствам произведе-
ние. Разумеется, как и в
любом виде творчества,
здесь нельзя идти ощупью
и автор, разработав идею
в своем воображении, дол-
жен найти в обширном
арсенале изобразительных
средств единственно необ-
ходимые. Это требует вы-
сокого профессионализма,
совершенного владения
фототехническими приема-
ми, знания типографских
возможностей и просто —



ИОАХИМ ЯНСОНГ ПЛАКАТ К МЕЖДУНАРОДНОЙ КНИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ «АФОРИЗМЫ»

МАНФРЕД ХАРТМАНН АФИША К СПЕКТАКЛЮ НЕМЕЦКОГО ТЕАТРА (БЕРЛИН)



таланта художника графика.
Один из важнейших прин-
ципов работы — поиск спо-
собов усилить эмоциональ-
ное воздействие того или
иного элемента изображе-
ния выделением детали
фотоснимка или рекламной
фразы подчеркиванием
фактуры и т. п. Среди тех-
нических приемов которым
уделяется пристальное вни-
мание такие как контрати-
пирование (штриховая ко-
пия), «выворотка» (использо-
вание негативного изобра-
жения), техника барельефа
(сложение негатива с пози-
тивом), псевдосоляризация
техники растра, коллажа,
монтажа — вклейного и
проекционного. Студенты
овладевают знаниями в об-
ласти типографики учатся
с помощью оптических и
фотографических средств
модифицировать шрифты
и фотоизображения, прое-
цируя их на трехмерные
поверхности, нарушая па-
раллельность плоскостей
репродуцирования, исполь-
зуя призмы.
Все эти приемы, разумеет-
ся, — не более чем под-
спорье, ни один здесь не
пытаются абсолютизиро-
вать, выдать за конечный
продукт творчества. Пер-
вейшая задача, которую
должен решить каждый, —
задаться вопросом что я
хочу сказать зрителю? Что-
бы ответить на этот вопрос,
уже мало простого овладе-
ния ремеслом. Нужны зна-
ния разнообразные и серь-
езные в различных обла-
стях культуры — ведь буду-
щим фотографикам при-
дется встретиться с зада-
чами политическими и со-
циальными (плакат, книга),
искусствоведческими (афи-
ша спектакля или концерта),
рекламными, зрелищными...
Поэтому один из важней-
ших циклов учебного про-
цесса связан и с такими
традиционными для фото-
графии заданиями, как ре-
портажное изображение
человека в процессе его
деятельности, выражение
его проблем и способов со-
циального функционирова-
ния. И опять-таки недоста-
точно просто «поймать мо-
мент» — педагоги требуют
от студентов прежде всего
самостоятельно разрабо-
танной мировоззренческой
концепции.
Последний год обучения
включает в себя задания
повышенной сложности,
требующие самостоятель-
ного подхода и мышления
комплексного решения.

Здесь — фотографическая интерпретация литературного или музыкального произведения. Здесь — проектирование всевозможных выставок, альбомов, работа с цветом. Здесь — углубленное изучение телевидения и его специфических требований к фотографике. Здесь, наконец, — практика в редакциях и издательствах.

Опыт лейпцигской Высшей школы графики и книжного искусства способен многое прояснить в той проблеме, с упоминания о которой я начал эти заметки. Термин «фотографика» в его втором и главном значении много шире и отчетливее в своих границах, чем подчас принято понимать. Он родился на стыке различных видов искусства и обозначает сравнительно новую и очень перспективную область их сотрудничества. Фотографика уже и сегодня развивается у нас, но главным образом стихийно, в ней слишком велика доза дилетантизма. В подтверждение достаточно взять в руки иной конверт фирмы «Мелодия» или взглянуть на многие изданные массовым тиражом фотоплакаты. Вспомним и об авторах тех «полуфабрикатов», что были показаны на Малой Грузинской — они ведь остановились на полпути, не умея довести работу до конца, не видя ясной конечной цели.

В наш век стремительного развития средств массовой коммуникации фотографике суждено большое будущее. И это будущее потребует специалистов — высокопрофессиональных, эрудированных, владеющих тонкостями как ремесла, так и высокого творчества. Думать об их подготовке нам нужно уже сегодня.

В заключение — несколько комментариев к представленным здесь произведениям фотографики. Среди них — работы Иоахима Янсонга и его студентов. Читатель может убедиться, что творческие задачи, которые ставят перед собою авторы, не ограничиваются прикладной сферой. Фриц Бартель создал, например, лаконичную и выразительную обложку к книге произведений немецких писателей-антифашистов, написанных в эмиграции, — в работе выражена сама идея искусства в изгнании, но непокоренного и непобедимого. Некую



ГОТТФРИД БОННЕБЕРГЕР КОНВЕРТ ДЛЯ ГРАМПЛАСТИНКИ



ИОАХИМ ЯНСОНГ «ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА» МОНТАЖ

чисто художественную «сверхзадачу» постоянно имеет в виду и сам Янсонг. Вот он парадоксально сталкивает, казалось бы, несопоставимое: ноты, живая диаграмма трепетнейшего из искусств, выползают из механического чрева пишущей машинки — и это напоминает нам о сложной природе нашего века, когда уникальное можно тиражировать, творчество — механизировать, обо всех обретениях и утратах этого процесса («Прелюдия и фуга»). В своем монтаже к теме «Дом», который я видел в Лейпциге, он вписывает классическое «золотое сечение» в план современной малогабаритной квартиры — это своего рода призыв художника к коллегам-архитекторам думать не только о рациональном, но и о человеческом аспекте своего искусства. Плакат, представленный на странице 46, — коллаж к той же теме — взывает уже ко всем нам, подчас столь нерачительным по отношению к своему дому, понимать ли под этим «домом» архитектурное сооружение или, может быть, всю планету. Лейтмотив работ Янсонга — острое соединение или противостояние, или взаимодействие рационального и духовного, властно требующих гармонического равновесия. Это — слово художника-публициста, слово современника. Именно поэтому оно не оставляет равнодушным, заставляет думать.

У Янсонга уже теперь много одаренных последователей, его ученики работают и в ГДР, и у нас в Эстонии. Их работы были показаны в Тарту и вызвали большой интерес. Творческие контакты между художественными школами ГДР и нашей страны — давняя традиция. Хочется верить, и на этот раз она будет развиваться успешно и результативно к пользе для обеих сторон.

ЛЕЙПЦИГ — МОСКВА

ИОАХИМ ЯНСОНГ
АФИША «ФОТОВЫСТАВКИ»


Bezirk Leipzig
FOTOSCHAU
3.1.-25.1.1977 in Leipzig-Information am Sachsenplatz
Versteigerung
der ausgestellten Fotos:
25. Januar 1977,
ab 15 Uhr



Индекс 70869